

УДК 78.03:785.6:780.616.432]:78.071.1МакДауелл(73)(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276573>

АНТОНОВА О. Г.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

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

antonova.elenagr@gmail.com

© Антонова О. Г., 2023

ПЕРШИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЕДВАРДА МАКДАУЕЛЛА: БІЛЯ ВИТОКІВ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІСТОРІЇ ЖАНРУ

Фортепіанний концерт оп. 15 Едварда МакДауелла розглянуто як початок історії американської гілки розвитку концертного жанру. Підкреслено, що цей твір виник під впливом європейських традицій, засвоєних молодим композитором в роки його перебування у Франції та Німеччині. Детально простежено перипетії навчання МакДауелла, вказано прізвища педагогів та музикантів, з якими він безпосередньо спілкувався та чією творчістю захоплювався, наведено його репертуар як піаніста. Проаналізовано композиційну і тематичну організацію Першого фортепіанного концерту, акцентовано увагу на образних та стильових витоках цієї музики, на жанрових моделях, що слугували орієнтиром в роботі МакДауелла. Окремо висвітлено співвідношення інструментальних партій та способи солюювання. Зроблено висновок, що при написанні Концерту композитор-початківець міцно спирався на розвинену європейську традицію трактування жанру. Зокрема, відзначено паралелі у будові циклу з концертами Шумана та Гріга, виявлено впливи лістівського піанізму на характер сольної партії, підкреслено прагнення урівноважити звучання фортепіано та оркестру переважно шляхом їх почергового зіставлення. Вказано на певну еkleктичність образно-стилістичного забарвлення концерту МакДауелла (скерцозність Сен-Санса, умиротвореність Мендельсона, імпазантність Ліста, дієвість Бетховена), зафіксовано схожість деяких гармонічних зворотів з манерою письма Ліста та Вагнера, обґрунтовано спадкоємність мотивної та контрапунктичної роботи МакДауелла по відношенню до настанов його вчителя Й. Раффа. Наголошено, що попри добре відчутні впливи та запозичення цілком конкретних композиційно-драматургічних прийомів, у музиці Першого фортепіанного концерту МакДауелла вже виразно проступає індивідуальне авторське начало, що дається взнаки в низці піаністичних прийомів, у майстерному поєднанні контрастних образів, у балансуванні між простотою і вишуканістю, пафосом і поетичністю. Розглянутий твір свідчить про безумовний композиторський талант та самостійність мислення майбутнього фундатора американської музики.

Ключові слова: музична культура США, творчість Е. МакДауелла, жанрові моделі, інструментальний концерт, європейські традиції.

Вступ. Едвард МакДауелл (*Edward MacDowell*) — американський композитор кінця XIX — початку XX століття, якого довгий час вважали основоположником на-

ціональної композиторської школи. Ще за життя він набув широкого визнання в США та Європі, а після смерті в очах публіки та критики став уособленням справжнього американського митця¹. Тим не менш, попри значну популярність музики МакДауелла², після Першої світової війни інтерес до його постаті поступово згасає, причиною чого стають фактори як внутрішнього, так і зовнішнього плану. Перший з них — незалежна позиція МакДауелла, його небажання приєднуватися до будь-яких груп і наполегливе прагнення йти своїм шляхом. Саме індивідуальність творчого методу композитора, на думку Аарона Копленда, завадила йому стати засновником американської школи: «Така людина як МакДауелл (була тільки одна така), яка мала власну особистість, пізнавану в його музиці, виявилася дуже рідкісною і, здавалося, не вирішувала наших проблем» [Bomberger, 2013, p. 291]. З іншого боку, популярність творів МакДауелла у післявоєнний період зменшувалася через стрімку еволюцію естетичних ідеалів та смаків у США. Дуглас Бомбергер (*Douglas Bomberger*) зазначає: «Коли МакДауелл помер у 1908 році, музичний світ уже змінювався. Протягом десятиріччя почесне місце МакДауелла на пюпітрах американських салонних фортепіано зайняли Скотт Джоуплін та Ірвін Берлін; ще через десять років домашні піаніно Америки поступилися своїм почесним місцем консольним радіоприймачам <...> У той час як мідні ритми регтайму та джазу витісняли в будинку ніжні мелодії салонної музики, у концертному залі діяли інші сили. Жорсткий, холодний модернізм, що висміює “сентименти”, витіснив романтизм, що лежить в основі стилю МакДауелла» [Bomberger, 2013, p. 289–290]. У світлі цих тенденцій стає зрозумілим ставлення до МакДауелла молодших сучасників та наступників, які вважали його музику застарілою і використовували як фон, «на якому вимірювалося, як далеко вони просунулися» [Bomberger, 2013, p. 290].

Однак дискусії стосовно місця МакДауелла в історії музичної культури США та ступеня його художніх новацій не спростовують той факт, що саме він є автором першого фортепіанного концерту, створеного композитором-американцем. Концерт ор. 15 був написаний за два тижні навесні 1882 року³ і надрукований видавництвом

¹М. Саффл і Е. МакЛейн пишуть про міф, який склався навколо імені МакДауелла: «На додаток до того, що він був білим чоловіком, протестантом — не жінкою, не афроамериканцем і ймовірно не католиком ... МакДауелл був симпатичним, зовні скромним, працьовитим і цілком респектабельним. Він одягався консервативно, насолоджувався бейсболом та відкритим повітрям і писав музику про свою власну націю, наповнюючи томи фортепіанних п'єс відсиланнями до Новоанглійської пуританської історії та чарівності сільського життя <...> МакДауелл був найбільш незвичайним створінням Нового Світу кінця XIX століття: художником, який міг зійти за банкіра, але твердо стояв на ногах і змушував музику приносити дохід» [Saffle, McLain, 2019, p. 249].

²Прямим свідомством цієї популярності можуть слугувати музичні клуби його імені, кількість яких у середині XX століття сягала 400. Ці клуби проводили концерти, конкурси та лекції, організували хори, вокальні ансамблі і навіть оркестри, популяризуючи творчість МакДауелла та фінансово підтримуючи Колонію художників в Пітерборо, засновану композитором і його дружиною.

³Кумедну історію виникнення цього твору розповідає Лоуренс Гілман (*Lawrence Gilman*) зі слів самого МакДауелла: «Одного разу, коли він безцільно сидів перед своїм піаніно, у його двері постукали і, на його здивування, увійшов його майстер, Рафф, перед яким Макдауелл відчував безмежний трепет. “Честь, — розповідає він, — мене просто приголомшила. Він досить запитливо озирнувся на мою неприбрану кімнату й сказав щось про англійський переклад його ораторії *Welt-Ende* (на жаль, я дізнався, що він хотів, щоб я скопіював це для нього в партитуру; але своєю незрозумілою сором'язливістю він лише натякнув на це, а я, зі свого боку, був повністю й по-ідіотськи приголомшений, щоб уловити його значення); тоді він різко запитав мене, що я написав. Я, ледве усвідомивши,

«Брайткопф і Хертель» (*Breitkopf & Härtel*) у версії для двох фортепіано наприкінці зими 1884-го¹. Відомо, що перше виконання Концерту, хоча і не публічне, відбулося 18 червня 1882 року. За порадою свого вчителя, Й. Раффа, МакДауелл поїхав до Ф. Ліста у Веймар та у його будинку зіграв разом з Еженом д'Альбером, який випадково знаходився там, свій твір. Надалі концерт неодноразово звучав у США та Європі і, згідно думки Д. Бомбергера, разом із Другим концертом й досі «вважається одним із найважливіших творів у цьому жанрі американського композитора, крім Гершвіна» [Bomberger, 2013, p. 291]².

Аналіз публікацій. У музикознавчій літературі Перший фортепіанний концерт МакДауелла (втім як і Другий) висвітлюється не дуже активно, переважно через те, що належить до раннього періоду творчості композитора і поступається за самобутністю більш зрілим його опусам. Так, в монографії Лоуренса Гілмана (*Lawrence Gilman*) [Gilman, 2004], написаній ще за життя композитора і відкоригованій після його смерті, міститься інформація щодо історії виникнення Першого концерту, хоча відсутні будь-які аналітичні спостереження. В монографії Джона Порте (*John F. Porte*) [Porte, 1922] характеризуються усі твори МакДауелла, однак детальність та глибина аналітичного опису ранніх та зрілих опусів значно різняться: якщо, наприклад, «Індіанській сюїті» ор. 48 присвячено 14 сторінок, то концертам — не лише Першому, але й Другому — лише по дві сторінки³. У найсучаснішій монографії Дугласа Бомбергера [Bomberger, 2013] Перший концерт МакДауелла отримує досить стислу характеристику, в межах якої, однак, зроблені влучні зауваження щодо впливів віртуозної манери Ф. Ліста та використання мотивної роботи бетховенського зразка. Лаконічний опис Першого концерту наявний і в дослідженні Ніколаса Тава (*Nicholas Tawa*), який називає цей твір «сміливою і привабливою композицією», звертаючи увагу на «конфлікт та конфронтацію між фортепіано та оркестром» у зоні головної партії першої частини [Tawa, 2001, с. 190–191].

Безпосередньо концертам МакДауелла присвячено дві роботи. У дисертації Крістін Кефферстан (*Christine Kefferstan*) [Kefferstan, 1984] докладному аналізу твору передуює обговорення питань, пов'язаних із навчанням МакДауелла в Європі, з впливом на нього тамтешніх вчителів гри на фортепіано, з композиторами та творами, якими він захоплювався. У доповіді Охран Нох (*Ohran Noh*) на конференції Міжнародного Грігівського товариства [Noh, 2007] увагу зосереджено на паралелях між *ля-мінорними* концертами норвежця Гріга та американця МакДауелла — композиторів, які будували свою музичну кар'єру після довгих років навчання у Німеччині, але

що я говорю, затинаючись, сказав, що в мене є концерт. Він вийшов на сходовий майданчик і повернувся, сказавши мені принести його йому наступної неділі. У розпачі, не маючи жодного уявлення, як я міг досягти такого завдання, я працював, не покладаючи рук і розвиваючи музику з деяких ідей, на яких я колись планував створити концерт. Настала неділя, а я мав лише першу частину. Я написав йому записку, виправдовуючись жалюгідно, і він відклав це до наступної неділі. Тоді щось сталося, і він відклав ще на два дні; на той час у мене був готовий концерт»» [Gilman].

¹ Повна партитура була надрукована тим самим лейпцизьким видавництвом лише 1911 року.

² Роджер Детмер (*Roger Dettmer*) додає до творів, статус яких можна порівняти з концертами МакДауелла, фортепіанні концерти Аарона Копленда та Семюела Барбера [Dettmer].

³ Пояснення такої нерівності криється у ставленні дослідника до ранніх творів, в тому числі й концертів, як до учнівських, які не можуть повноцінно представляти МакДауелла: «...слід завжди пам'ятати, що двосторінкова п'єса з “Морських п'єс” (тв. 55) або “Ідилій Нової Англії” (тв. 62) або будь-який зрілий твір МакДауелла представляє більшу художню цінність, ніж увесь обговорюваний концерт», — пише Дж. Порте стосовно Першого концерту [Porte, 1922, p. 48].

увійшли до історії як засновники національних композиторських шкіл. Однак в усіх перелічених дослідженнях фортепіанні концерти МакДауелла, в тому числі концерт ор. 15, розглядаються у контексті художньої еволюції автора, в той час як важливим є також їх значення як відправної точки історії американського гілки концертного жанру.

Мета статті — виявити жанрові моделі, за якими створювався Перший концерт Едварда МакДауелла, та позначити намічені композитором перспективи подальшого розвитку американського фортепіанного концерту.

Наукова новизна. Фортепіанний концерт ор. 15 Мак-Дауелла вперше проаналізовано в аспекті впливів на молодого композитора європейських попередників і сучасників, що обумовлені фактами його біографії та віддзеркалюються у трактуванні жанру.

Методологічне підґрунтя дослідження складають наступні методи: біографічний (для з'ясування обставин життя та навчання МакДауелла у європейський період), компаративний (для виявлення спадкоємності розглянутого Концерту по відношенню до попередніх зразків жанру), а також структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для всебічного аналізу твору).

Результати дослідження.

У концертах Едварда МакДауелла, незважаючи на те, що по факту вони є першими зразками американського фортепіанного концерту, немає нічого «американського». Інтерес композитора до національної тематики та музики корінних народів США проявився значно пізніше, ніж були написані обидва концерти: його перший і найвідоміший «індіанський» твір — Друга сюїта для оркестру ор. 48¹ — датований 1896 роком². Надалі композитор використовуватиме фольклорні наспіви у творах не лише національного спрямування (таких як п'єси «З індіанської хатинки» ор. 51 чи «Індіанська ідилія» ор. 62), але й у сонатах, «Морських п'єсах» ор. 55, «Казках біля каміна» ор. 61. При цьому, як вказує Ф. Бранкалеоне, МакДауелл зазвичай брав лише ті теми і мотиви, що були сумісними з його композиційною технікою, і використовував їх так, як він би використовував власний музичний матеріал. З цієї причини багато мотивних посилок у його творах тривалий час залишалися невідомими, що, своєю чергою, свідчить про те, що «МакДауелл увібрав і переформулював матеріал у дійсне особисте висловлення і мистецтво» [Brancaleone, 1989, p. 363].

Однак навіть після звернення до індіанського матеріалу МакДауелл не вважав цитування народних мелодій запорукою створення національної музики. Ф. Бранкалеоне наводить слова, сказані МакДауеллом у розмові з Хемліном Гарландом³: «Я не вірю, що можна “підняти” тему навахо, перетворити її на якусь музичну

1 В основу сюїти покладено справжні народні мелодії, запозичені з дисертації Теодора Бейкера «Про музику північноамериканських індіанців» (*Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*), захищеної 1882 року у Лейпцизькому університеті.

2 Френсіс Бранкалеоне (Francis Brancaleone), посилаючись на дисертацію Марджері Лавенс, доводить, що зацікавлення МакДауелла американською темою проявилось раніше та вказує на зроблені композитором у 1887 році начерки симфонічної поеми «Гайявата і Міннехаха» за мотивами поеми Генрі Лонгфелло [Brancaleone, 1989].

3 Хемлін Гарланд (Hamlin Garland) — американський письменник і поет, відомий своїми творами про фермерів Середнього Заходу США. Деякий час він жив у Бостоні, але познайомився з МакДауеллом у 1894 році під час візиту композитора в Чикаго, коли останній висловив зацікавленість у зустрічі з письменником, чиею книгою «Ідоли, що руйнуються» захоплювався. Після переїзду МакДауелла до Нью-Йорк вони стали спілкуватися частіше.

композицію і назвати це американською музикою. Наша проблема не така вже й проста» [Brancaleone, 1989, p. 359]. Д. Бомбергер наполягає на тому, що МакДауелла взагалі не приваблював «фольклорний націоналізм», він прагнув створювати музику в інтернаціональному стилі, хотів, щоб його судили як особистість, а не як представника свого народу [Bomberger, 2013, p. 183–184] — не випадково МакДауелл завжди негативно ставився до так званих «американських композиторських концертів». У листі до Карла Лахмуда від 22.12.1887 року він написав: «"американські" концерти наводять на думку, що люди хочуть, щоб американська музика стояла сама по собі і мала свій власний стандарт критики, все, чого бажає і чого потребує американське мистецтво, це справедлива критика, якій слід піддавати твори інших націй» [Bomberger, 2013, p. 118]. Тож, «європейське» звучання фортепіанних концертів МакДауелла обумовлене не тільки надмірною залежністю молодого автора від традиції, але й свідомою позицією людини, яка завжди надаватиме перевагу власному баченню і слідуватиме своїм принципам¹.

Які ж саме європейські традиції визначають підхід молодого композитора до концертного жанру, які конкретні моделі слугують йому орієнтиром в роботі? Ці питання є суттєвими для виявлення витоків американського концерту.

У музикознавчій літературі постійно підкреслюються впливи на музику молодого МакДауелла європейських композиторів, особливо романтиків. Дослідники вказують імена Ф. Ліста, Р. Вагнера, Е. Гріга, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, А. Дворжака, А. Рубінштейна. Так, у монографії Л. Гілмана є окремий розділ, присвячений ставленню МакДауелла до тих або інших музикантів. Спираючись на письмові чи усні висловлювання самого композитора, автор пише: «Його уподобання в музиці визначалися незалежністю, яка характеризувала його інтелектуальні судження. Із сучасників він обожнював Вагнера; безмежно захоплювався Лістом, хоча й бачив у ньому шоумена, простого жонглера; був сильно зворушений Чайковським; Брамс, як правило, не приносив йому задоволення ... Від Гріга він був у захваті» [Gilman]. Д. Бомбергер акцентує увагу на захопленні МакДауелла музикою Ліста і Вагнера, підкреслюючи прихильність молодого американця до прогресивного крила романтизму, представленого творчістю цих митців. «Класична ясність і витонченість були йому менш важливі, ніж пристрасть, вогонь і колорит», — зауважує дослідник [Bomberger, 2013, p. 130]. У доповіді О. Ноу відзначено вплив на творчість МакДауелла Роберта Шумана, хоча, на думку музикознавиці, здійснюється цей вплив опосередковано — через творчість Едварда Гріга. Знахідки ж норвезького майстра відбиваються в музиці МакДауелла у двох напрямках: «по-перше, прийняттям європейського романтизму, особливо німецького; по-друге, ідентичністю власного націоналізму» [Noh, 2007].

Спробуємо знайти підтвердження згаданих, а можливо й інших впливів на молодого МакДауелла — спочатку у фактах його біографії, а потім шляхом аналізу фортепіанного концерту.

Як відомо, Едвард МакДауелл покинув рідну домівку у 15 років, поїхавши отримувати європейську музичну освіту — спочатку у Францію, потім — в Німеччину. Д. Бомбергер пише: «Європейське навчання змінило його життя.

¹ Наведемо лише два приклади вчинків МакДауелла, що характеризують зазначену рису його характеру: у 18 років він пішов із Паризької консерваторії на знак солідарності з другом, якого несправедливо відрахували, а у 43 роки полишив посаду професора в Колумбійському університеті через незгоду з адміністрацією стосовно напрямку розвитку департаменту музики.

Впродовж наступних дванадцяти років він повністю поринув у європейський спосіб життя, і музичні настанови, прищеплені його європейськими вчителями, становитимуть основу його естетичних поглядів протягом усього життя» [Bomberger, 2013, р. 23]. Вчителями МакДауелла у Паризькій консерваторії, де він перебував два роки, були Антуан-Франсуа Мармонтель (клас фортепіано) та Огюстен Савар (клас теорії музики). У Штутгартську консерваторію він поїхав восени 1878 року з метою навчатися гри на фортепіано у Зігмунда Леберта, однак, розчарований, покинув її через місяць. Наступною зупинкою у європейській подорожі юного американця став Вісбаден, куди він потрапив задля зустрічі з Карлом Хейманном — одним із найкращих піаністів того часу. В очікуванні початку занять з Хейманном¹ МакДауелл впродовж кількох місяців брав уроки у Луї Елерта — піаніста і композитора, випускника Лейпцизької консерваторії, учня Ф. Мендельсона і Р. Шумана. Нарешті, в травні 1879 року МакДауелл опинився у Франкфурті, де почав навчатися не тільки по класу фортепіано у К. Хейманна, але й, за пропозицією тодішнього директора Й. Раффа, по класу композиції.

Протягом трьох семестрів навчання в Носх-консерваторії МакДауелл мав уроки з композиції та оркестровки у Йоахіма Раффа (Joachim Raff), а потім ще два роки займався з ним у приватний спосіб. Саме відносини з Раффом виявилися визначальними у подальшій кар'єрі МакДауелла. Л. Гілман підкреслює роль Раффа в остаточному виборі майбутнім композитором подальшої кар'єри: «Коли він вперше приїхав до Парижа і впродовж наступних років у Німеччині, ані він, ані його сім'я не думали серйозно про композицію; очевидний талант до гри на фортепіано постійно затьмарював його творчі здібності та створював враження неминучості кар'єри віртуоза. Як він писав через роки: “З раннього дитинства я засвоїв, що маю стати піаністом, і кожен мить, проведена в “писанині”, здавалося, було вкрадено у більш законної роботи фортепіанної практики”. Це Рафф — Рафф, який одного разу сказав йому “Твоя музика гратиметься, коли моя забудеться”, — відкрив йому очі» [Gilman].

В молодості Рафф, достатньо відомий німецько-швейцарський композитор², тісно співпрацював з Лістом: спочатку гастролював з ним Німеччиною, а у 1850–1853 роках був його асистентом у Веймарі, допомагаючи з оркестровкою творів, перекладами та виконуючи секретарські обов'язки. Тоді ж він приєднався до веймарської школи музики, а у 1854 році в журналі «*Neue Zeitschrift für Musik*» опублікував відому роботу «Вагнерівська проблема». Разом з тим, як вказує Д. Бомбергер, «схильність до суперечок утримувала Раффа на відстані витягнутої руки від школи Ліста/Вагнера. Його власні твори прагнули знайти золоту середину між прогресивною естетичною орієнтацією табору Ліста і консервативною орієнтацією Брамса та його послідовників» [Bomberger, 2013, р. 48]. Саме таким, поміркованим за стилістикою і трактуванням жанру, слід вважати фортепіанний концерт *до мінор* ор. 185, який відразу після прем'єри у 1873 році був підхоплений віртуозами і широко виконувався в різних європейських містах.

¹ К. Хейман планував обійняти нову посаду викладача гри на фортепіано у консерваторії Хоха (*Dr. Hoch's Konservatorium*) у Франкфурті.

² З численних творів Й. Раффа слід виокремити одинадцять симфоній, оркестрові сюїти й увертюри, концерти для фортепіано, для скрипки та для віолончелі, різноманітні камерно-інструментальні ансамблі, фортепіанні, хорові та камерно-вокальні твори, а також шість опер.

Й. Рафф познайомив МакДауелла з Ференцем Лістом, коли той приїхав до Франкфурта відвідати старого друга: 9 червня 1879 року американський студент грав перед видатним угорцем уривки з транскрипції його симфонічної поеми «Тас-со», а роком пізніше, за аналогічних обставин, виконав «Угорську рапсодію» № 14 та дві частини з «Угорської коронаційної меси» у перекладенні для скрипки і фортепіано¹. Наступна зустріч відбулася в червні 1882 року у Веймарі, куди МакДауелл поїхав спеціально, щоб показати маестро свій Перший фортепіанний концерт. Ліст підтримав молодого американця і запросив його виступити на щорічному з'їзді «Загальної німецької музичної асоціації» (Allgemeiner Deutscher Musik-Verein)² в Цюріху, а потім допоміг надрукувати ноти двох фортепіанних сюїт у видавництві «Брайткопф і Хертель».

Говорячи про європейських композиторів, з ким ще безпосередньо спілкувався МакДауелл³, слід назвати Едварда Гріга, однак це спілкування розпочалося вже в американський період його життя. 10 жовтня 1899 року МакДауелл написав норвезькому композитору листа, в якому попросив дозволу присвятити йому свою Третю фортепіанну сонату. З рядків цього листа можна зрозуміти, що його автор давно знайомий з музикою норвезького майстра (що не дивно, враховуючи популярність грігівських творів в Європі і, зокрема, в Німеччині, починаючи з 1870-х років): «Ваша музика ближче до мого серця, ніж я можу сказати. Я багато присвятив Вам у своїх думках, і це буде привід для того, щоб надіслати Вам частину своєї музики. Якщо я не отримаю Вашого дозволу на присвяту, я принаймні розповім Вам про свою любов і відданість Ед. Грігу» [Bomberger, 2013, p. 229].

Уявлення про коло художніх орієнтирів МакДауелла у період перебування в Європі може дати його репертуар як піаніста. З монографії Д. Бомбергера дізнаємося про твори, які він грав у навчальних класах і публічних концертах. Так, у Паризькій консерваторії це Концерт К. Райнеке, соната Р. Шумана оп. 22, соната К. Вебера, в консерваторії Хоха — «Колискова» Ф. Шопена, сюїта для скрипки і фортепіано К. Гольдмарка, фортепіанний квінтет Р. Шумана оп. 44, Концерт № 2 К. Сен-Санса, вже згадані вище твори Ф. Ліста. Та й пізніше, у США, програми його концертів зазвичай складалися з двох частин: перша була присвячена класико-романтичній музиці, друга — власним творам, причому найчастіше у першій половині звучали твори Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга [Gilman]. Додамо до наведеного переліку імена композиторів, кому МакДауелл присвятив свої ранні твори: Ф. Ліст (Перший фортепіанний концерт оп. 15) і К. Сен-Санс (Друга сучасна сюїта для фортепіано оп. 14). Прізвище

¹ Партію скрипки виконав викладач Нюх-консерваторії Фріц Бассерман.

² Allgemeiner Deutscher Musik-Verein (скорочено — ADMV) було засноване Ф. Лістом у 1861 році як товариство, що мало на меті просування «новонімецьких» ідеалів шляхом виконання творів однодумців на фестивалях у різних країнах. Едвард МакДауелл приєднався до ADMV взимку 1881 року.

³ У Паризькій консерваторії МакДауелл вчився одночасно з К. Дебюссі, причому обидва вони належали до класу А. Мармонтеля. Але про творчі впливи тоді не йшлося, хоча у пізніх фортепіанних п'єсах МакДауелла дослідники відзначають риси імпресіоністичності. Також двічі МакДауелл перетинався з К. Сен-Сансом: на конкурсі в Паризькій консерваторії, де той був членом журі, та на з'їзді ADMV у Цюріху, де Сен-Санс привітав МакДауелла після успішного виступу. Опосередкований зв'язок наявний і з Р. Шуманом: за часів перебування американця у Франкфуртській консерваторії там викладала Клара Шуман.

Ф. Ліста знаходимо й серед авторів творів, перекладення або редакції яких належать МакДауеллу.

Тож, можна сказати, що в ранній період життя МакДауелл глибоко занурився в європейську культуру, слухав, грав і аналізував твори, різноманітні за національним походженням та естетико-стильовим спрямуванням. Щодо першого параметру, то німецька традиція, безсумнівно, була переважною, однак і зв'язок з французькою музикою також наявний, про що свідчить, наприклад, авторська характеристика п'єс ор. 19 як «французьких» [Bomberger, 2013, p. 87]. Другий параметр також демонструє широкий спектр інтересів, хоча беззаперечною видається схильність до ідеалів прогресивної на той час новонімецької школи.

Перейдемо тепер до аналізу Першого фортепіанного концерту, звертаючи увагу не лише на образні та стильові витоки цієї музики, але й на жанрові моделі, що слугують орієнтиром в роботі МакДауелла.

Концерт № 1 для фортепіано з оркестром ор. 15, ля мінор має типову для класичних та ранньоромантичних зразків жанру тричастинну будову зі швидкими крайніми та повільною середньою частинами.

Перша частина *Maestoso* — *Allegro con fuoco* — написана у концертно-сонатній формі з характерними для неї оркестровими тутті між композиційними розділами та каденцією соліста, розташованою між репризою і кодою. Помітною особливістю цієї форми у МакДауелла є наявність вступної фортепіанної каденції (*Maestoso*), що виконує подвійну функцію: презентує слухачеві соліста та слугує інтонаційним джерелом подальшого розвитку усієї частини. Експозиція (*Allegro con fuoco*) містить дві теми. Тема головної партії є похідною від вступного матеріалу, її енергійний характер визначається висхідними квартовими ходами та ямбічним ритмом. Побічна тема втілює ліричний образ: наспівні фрази широкого дихання розвиваються переважно секвенційно, а фігураційні хвилі супроводу нагадують шопенівську фактуру. Розробка — значна за обсягом, тут здійснюється досить інтенсивний розвиток обох експозиційних тем, пов'язаний в тому числі з їх образною трансформацією: героїчна головна тема ліризується завдяки фактурному «пом'якшенню», а побічна, навпаки, набуває драматичності та потужності через тембр мідних інструментів, динаміку *ff* та артикуляцію *marcatissimo*. Короткий епізод скерцозного плану, що викликає асоціації з ельфійськими образами Ф. Мендельсона, підводить до репризи. Реприза — доволі лаконічна, адже основні теми викладаються одночасно: головна — в оркестровій партії, побічна — у фортепіанній. Сольна каденція, що розпочинається відразу після цього, побудована на матеріалі побічної теми, однак наприкінці з'являється акордова фраза із фортепіанного вступу (ремарка *risoluto*), повертаючи розвиток до коди, у якій остаточно стверджується енергійний мотив головної партії.

Друга частина — *Andante tranquillo* — являє собою ліричне інтермецо, що контрастує крайнім частинам за багатьма параметрами. Воно значно скромніше за своїми масштабами, ніж крайні частини, не містить контрастів (адже базується лише на одній темі), протиставляється першій та фіналу за ладовим нахилом (мажор) та метром (розмір $\frac{3}{4}$). Форма *Andante tranquillo* поєднує ознаки варіаційності та тричастинності. Варіаційний розвиток здійснюється темброво-фактурними засобами, що регулюються взаємодією оркестру і соліста. Тональний контраст виступає фактором, що вибудовує форму другого плану: оркестрова тема та три її варіювані повторення проводяться в тональності Мі мажор, наступні дві варіації стверджують До мажор і остання повертає рух до основної тональності.

Межі тричастинної форми маркуються оркестровими тутті: початкове викладення теми, скорочене п'яте проведення на початку середнього розділу, зв'язка на новому матеріалі між серединою і репризою. Лірика *Andante tranquillo* інакша, ніж у першій частині — умиротворена, споглядальна, мрійлива. Джеймс Лайонс вважає, що тут міститься «натяк на напівтонований ландшафт, який повинен стати його [МакДауелла — О. А.] візитівкою» [Lyons, 1953.]. Основна тема заокругленим мелодичним малюнком та неспішним розгортанням нагадує «Пісні без слів» Мендельсона або навіть *Lied* Брамса, хоча деякі гармонічні звороти й енгармонічні модуляції на межах композиційних розділів свідчать про захоплення МакДауелла музикою Ліста та Вагнера. Деякі вибиваються із загального звучання тривожні пунктирні мотиви наприкінці теми та несподіване драматичне загострення в середньому розділі (т. 5 після *reh. C*), але пояснення цих «проривів», можливо, криється у побоюванні композитора-початківця занадто довго залишатися в рамках одного образу.

Третя частина — *Presto* — написана у формі п'ятичастинного рондо. Викладенню рефрену передують вступ, побудований на зіставленні тремоло литавр і пасажів фортепіано — саме він слугує головним аргументом у виявленні схожості між *ля-мінорними* концертами Гріга та МакДауелла¹. Однак у МакДауелла зіставлення литавр і фортепіано, завдяки триразовому повторенню, набуває ознак суто концертного діалогу між партнерами, до того ж, суттєво відрізняється інтонаційний малюнок фортепіанних пасажів у порівнюваних епізодах. Набагато більше спільного виявляється між основними темами фіналів двох концертів: стрімкий темп, дводольний метр, пружна танцювальна ритміка з акцентуванням сильних долей такту, скупий акомпанемент в умовно «народному» дусі. Однак якщо прообразом грігівської теми, за думкою дослідників, є грубуватий норвезький халлінг, то у МакДауелла звучання вирізняється легкістю і скерцозністю, що змушує пригадати, скоріше, аналогічні образи Сен-Санса (зокрема у другій частині та у фіналі його фортепіанного концерту № 2).

Перший епізод трохи заспокоює рух, наспівність тут доповнюється маршовістю. Другий епізод має урочистий характер: квартові кличі духових, що пронизують звучання, не лише наслідують німецьким романтикам, але й передвіщають героїчні мотиви симфоній А. Дворжака. Квартовий мотив стає перехідною ланкою до головної теми першої частини концерту: повертаючись, вона набуває пасторального відтінку, не в останню чергу завдяки тембрам дерев'яних духових інструментів. Загалом МакДауелл демонструє успішне опанування методу мотивної роботи, характерної для Ліста і успадкованої останнім від Бетховена. Це доводиться не лише перетворенням теми другого епізоду фінального рондо на тему головної партії першої частини, але й інкрустацією мотивів останньої в тему першого епізоду, що також повертається в рамках згаданого розділу форми (*reh. P*). Третє проведення рефрену (втім, як і друге) ніби виливається з попереднього розвитку, динамізує рух і сприяє подоланню класичних обрисів рондо.

Розглядаючи особливості трактування концертного жанру, важливо висвітлити такі питання як співвідношення інструментальних партій та способи солювання. Щодо першого, то МакДауелл прагне урівноважити звучання фортепіано і оркестру — переважно шляхом почергового зіставлення їх звучання. У першій ча-

¹ О. Ноу, порівнюючи початок першої частини концерту Гріга та фінал концерту МакДауелла, зауважує: «важко розрізнити дві частини, лише слухаючи ефект литавр» [Noh, 2007, p. 12].

стині це робиться послідовно, причому передача тембрового лідерства супроводжується, як правило, тематичними змінами. Більше того, тут можна говорити про диференціацію тематизму на оркестровий та сольний, адже тема головної партії майже завжди проводиться в оркестрі, а побічної — в сольній партії¹. В другій частині, враховуючи її однотемність, баланс оркестрового і фортепіанного звучання досягається не почерговою боротьбою за лідерство, а єдністю та взаємодоповненням партій. Цю особливість відзначає і Д. Бомбергер, коли пише, що фортепіано відіграє тут в першу чергу колористичну роль [Bomberger, 2013, p. 66]. У фіналі суто оркестрових епізодів налічується усього чотири: три з них — проведення теми рефрену оркестром після експонування у фортепіанній партії, один — вступ до першого епізоду. Однак при одночасному звучанні оркестру та соліста один з партнерів завжди домінує, частіше — соліст. Окремо слід сказати про діалоги як такі, тобто чергування різномібрних реплік на синтаксичному рівні. Вони є в кожній з частин циклу. Так, на початку розробки першої частини спостерігаються два діалоги: перший — диктумного типу², де мотиву головної теми відповідають спадні октавні пасажі фортепіано (reh. E), другий — модусного типу, з перегуками на висхідних гамоподібних мотивах (т. 5 перед reh. F). В середньому розділі *Andante tranquillo* діалог побудований на зіставленні пунктирного оркестрового мотиву та злітаючих фортепіанних пасажів, а в другому епізоді фіналу — на емоційному перефарбуванні титульної теми концерту при її передачі від однієї групи оркестру до іншої. Тож, жанроутворювальний принцип діалогу в Концерті МакДауелла реалізується активно і послідовно, хоча поки частіше у горизонтальному вимірі, ніж у вертикальному.

Фортепіано в Першому концерті МакДауелла трактується як віртуозний інструмент, здатний конкурувати з потужним різнобарвним оркестром. У сольній партії відчувається, насамперед, вплив лістівського піанізму, що проявляється у широкому використанні крупної техніки — октавної і акордової, — яка застосовується і для викладення тем, і у пасажах, і у мелізматичних фігурах (тремоло та трелі). Від угорського майстра йде і прагнення до розширення регістрових горизонтів інструмента, до повноти звучання, як от, наприклад, у вступній каденції першої частини, де композитору знадобилося три нотні рядки для фіксації насиченої акордової фактури у майже шестиоктавному діапазоні. Загалом, гами, арпеджіо, мелодичні та гармонічні фігурації слугують у МакДауелла, як і у Ліста, засобом охоплення усього звукового поля фортепіано. Разом з тим, у Концерті можна знайти епізоди, що відсилають до інших фактурних моделей, однак також романтичних: ноктюрнові фігурації в акомпанементі, шопенівські мелодичні мікрокаденції, що випливають з тривалої трелі, шуманівське приховування мелодичної лінії у фігураційній тканині тощо. Схильність до тих чи інших технічних прийомів певною мірою може бути обумовлена і виконавською манерою самого автора. Зокрема, безупинний рух шістнадцяток в темпі *Presto* в рефрені третьої частини віддзеркалює властиву МакДауеллу швидкість пальців, яка була його візитівкою як піаніста. Л. Гілман зі слів Т. Каррієра (*T. P. Currier*), друга та учня МакДауелла, пише про його гру наступне: «Насправді

¹ Виключенням є два розділи розробки, де головна тема викладається фортепіано (reh. H), а побічна — оркестром (reh. I), однак в обох випадках має місце образне переосмислення тем: ліризація головної та драматизація побічної.

² Обґрунтування розподілу «діалогів» на диктумні та модусні запропоновано в дисертації О. Г. Антонової [Антонова, 1989].

йому було легше грати швидко, ніж повільно. Одним із його постійних страхів було те, що під час виконання його пальці втечуть разом із ним. І багато годин було витрачено на спроби приборкати цю ганебну схильність. Ця надзвичайна швидкість, набута в Паризькій консерваторії та від його друга і вчителя Карла Хейманна з Франкфурта, незмінно дивувала його слухачів і завжди був однією з головних сенсацій на його концертах» [Gilman].

Висновки. Аналіз Першого фортепіанного концерту МакДауелла дав змогу виявити образно-стильові витоки цієї музики, а також жанрові моделі, на які спирається композитор. Маємо тут ті самі прізвища, що фігурували в біографії МакДауелла, хоча впливи проявляються на різних рівнях та різною мірою. Так, у традиційній будові тричастинного циклу складно вказати конкретне джерело, хоча скромне за масштабами *Andante tranquillo* нагадує *Intermezzo* шуманівського концерту, а танцювальне *Presto* на 2/4 — фінал концерту Гріга. Образно-стилістичне забарвлення концерту доволі еkleктичне: тут відчутні паралелі зі скерцозністю Сен-Санса (рефрен III ч.), умиротвореною лірикою «пісень без слів» Мендельсона (II ч.), імпазантними образами Ліста (вступ I ч.), дієвими мотивами бетховенського зразку на кшталт тих, що пронизують концерт Раффа (головна партія I ч.). Деякі гармонічні звороти вказують на беззаперечні впливи Ліста і Вагнера (побічна партія I ч., основна тема II ч.), а окремі темброві прийоми апелюють до Гріга (вступ III ч.). Сольна партія несе в собі відбиток лістівського піанізму з властивим йому пануванням крупної техніки, фактурною насиченістю звучання, граничним розширенням діапазону інструмента, хоча деякі прийоми, зокрема, наявність у крайніх частинах і особливо у фіналі епізодів в дусі *perpetuum mobile*, обумовлена виконавськими інтенціями самого автора. Щодо співвідношення фортепіано й оркестру, то прагнення урівноважити їхнє звучання реалізується поки що переважно шляхом почергового зіставлення. Послідовне застосування цього прийому обумовлене наслідуванням досвіду вчителя — Йоахіма Раффа, впливами якого обумовлена також прискіплива увага до мотивної роботи і звернення до контрапункту.

Отже, створюючи Перший фортепіанний концерт, Едвард МакДауелл міцно спирався на розвинену європейську традицію трактування жанру, опановану ним у теоретичних класах та у виконавській практиці. Однак, попри добре відчутні стилістичні впливи і запозичення цілком конкретних композиційно-драматургічних прийомів, у музиці цього твору вже виразно проступає індивідуальне авторське начало, що дається взнаки в низці піаністичних прийомів, у майстерному поєднанні контрастних образів, балансуванні між простотою і вишуканістю, пафосом і поетичністю. Все це свідчить про безумовний композиторський талант та самостійність мислення майбутнього фундатора американської музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова О. Г. Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення у передкласичний період : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 — Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1989. 19 с.
2. Bomberger E. D. MacDowell. New York : Oxford University Press, 2013. 349 p.
3. Brancalone F. Edward MacDowell and Indian Motives. *American Music*. 1989. Vol. 7, No. 4. P. 359–381. URL: <https://www.jstor.org/stable/3051911?read-now=1&refreqid=excelsior%3A7a7693efdd08ef12071318b8f181e995&seq=1> (дата звернення: 15.07.2022).

4. Dettmer R. Edward MacDowell — Piano Concerto No. 2 in D minor, Op. 23 : [Annotation/Note to] Naxos recording; Stephen Prutsman, piano and the National Symphony Orchestra of Ireland conducted by Arthur Fagen. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BOh_Scht_9M&t=321s (дата звернення: 22.10.2022).

5. Gilman L. Edward MacDowell (E-text prepared by David Newman and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team). URL: <https://gutenberg.org/files/14109/14109-h/14109-h.htm> (дата звернення: 05.01.2023).

6. Kefferstan Ch. B. The Piano Concertos of Edward MacDowell. DMA thesis. University of Cincinnati, 1984. 146 p.

7. Lyons J. Program notes. New York : Westminster, 1953. URL: <https://ia800904.us.archive.org/0/items/concertono1forpi00macd/concertono1forpi00macd.pdf> (дата звернення: 07.08.2022).

8. Noh O. Edvard Grieg's Influence on American Music: The Case of the Piano Concertos in A-Minor from the Pen of Edvard Grieg and Edward MacDowell : Paper presented at The International Edvard Grieg Society Conference in Bergen, Norway, 30 May 2007. URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/09/Ohran-Noh-paper-2007.pdf> (дата звернення: 08.07.2022).

9. Page E. F. Edward MacDowell his works and ideals. New-York, 1910. 93 p. URL: <https://archive.org/details/edwardmacdowellh00page/page/n11/mode/2up?view=theater> (дата звернення: 12.09.2022).

10. Porte J. F. A great American tone poet: His life and music. London : Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd. 1922. 180 p.

11. Saffle M., McLain E. Edward MacDowell's letters to Templeton Strong in the library of congress. *Fontes Artis Musicae*. Vol. 66, No. 3 (July–September 2019). P. 239–251.

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

13. Tawa N. From Psalm to Symphony: A History of Music in New England. Boston : Northeastern University Press, 2001. 466 p.

REFERENCES

1. Antonova, O. G. (1989). Zhanrovi oznaky instrumentalnoho kontsertu ta yikh vtilennia u peredklasychnyi period [Genre features of the instrumental concerto and their implementation in the pre-classical period]: The Author's dissertation abstract for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Kyiv P. I. Tchaikovsky State Conservatory. Kyiv, 19 p. [in Ukrainian].

2. Bomberger, E. D. (2013). MacDowell. New York : Oxford University Press, 349 p. [in English].

3. Brancaleone, F. (1989). Edward MacDowell and Indian Motives. In: *American Music*. 1989. Vol. 7, No. 4. P. 359–381. URL : <https://www.jstor.org/stable/3051911?read-now=1&refreqid=excelsior%3A7a7693efdd08ef12071318b8f181e995&seq=1> (accessed: 15.07.2022) [in English].

4. Dettmer, R. (2000). Edward MacDowell — Piano Concerto No. 2 in D minor, Op. 23 : [Annotation/Note to] Naxos recording; Stephen Prutsman, piano and the National Symphony Orchestra of Ireland conducted by Arthur Fagen. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BOh_Scht_9M&t=321s (accessed: 22.10.2022) [in English].

5. Gilman, L. (2004). Edward MacDowell (E-text prepared by David Newman and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team). URL : <https://gutenberg.org/files/14109/14109-h/14109-h.htm> (accessed: 05.01.2023) [in English].
6. Kefferstan, Ch. B. (1984). The Piano Concertos of Edward MacDowell. DMA thesis. University of Cincinnati, 146 p. [in English].
7. Lyons, J. (1953). Program notes. New York : Westminster. URL : <https://ia800904.us.archive.org/0/items/concertono1forpi00mad/concertono1forpi00mac.pdf> (accessed: 07.08.2022) [in English].
8. Noh, O. (2007). Edvard Grieg's Influence on American Music: The Case of the Piano Concertos in A-Minor from the Pen of Edvard Grieg and Edward MacDowell : Paper presented at The International Edvard Grieg Society Conference in Bergen, Norway. URL : <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/09/Ohran-Noh-paper-2007.pdf> (accessed: 08.07.2022) [in English].
9. Page, E. F. (1910). Edward MacDowell his works and ideals. New-York, 93 p. URL : <https://archive.org/details/edwardmacdowellh00page/page/n11/mode/2up?view=theater> (accessed: 12.09.2022) [in English].
10. Porte, J. F. (1922). A great American tone poet: His life and music. London : Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd, 180 p. [in English].
11. Saffle M., McLain E. (2019). Edward MacDowell's letters to Templeton Strong in the library of congress. In: *Fontes Artis Musicae*. Vol. 66, No. 3, pp. 239–251 [in English].
12. Scherer, B. L. (2007). A history of American classical music. Hong Kong : Naxos Books, 237 p. [in English].
13. Tawa, N. (2001). From Psalm to Symphony: A History of Music in New England. Boston : Northeastern University Press, 466 p.

OLENA ANTONOVA

Antonova, Olena — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

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

antonova.elenagr@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276573>

EDWARD MACDOWELL'S FIRST PIANO CONCERTO: AT THE ORIGINS OF AMERICAN GENRE HISTORY

The relevance of the study. It consists in considering the concerto in A minor op. 15 by Edward MacDowell not only in the context of the author's artistic evolution, but also as the beginning of the history of the American branch of the genre. Written in 1882, it became the composer's first large-scale work and, at the same time, the first piano concerto composed by an American.

The main objective of the study is to identify the genre models by which MacDowell created his First Concerto, and to mark the composer's intended prospects for the further development of the American piano concerto.

The methodology includes biographical (to find out the circumstances of MacDowell's life and education in the European period), comparative (to reveal the continuity of the concert in question in relation to previous samples of the genre), as well as structural-functional, genre-stylistic and intonational-dramatic methods (for a comprehensive analysis of the work).

Results and conclusions. It is emphasized that MacDowell's First piano concert was influenced by the European traditions learned by the young composer during his years in France and Germany. The vicissitudes of MacDowell's education are traced in detail, the names of his teachers and musicians with whom he communicated directly and whose work he admired are indicated, and his repertoire as a pianist is given. The compositional and thematic organization of the First piano concert is analyzed, attention is focused on the figurative and stylistic origins of this music, on the genre models that served as a reference point in MacDowell's work. The ratio of instrumental parts and methods of soloing are highlighted separately. It is concluded that when writing the concert, the novice composer strongly relied on the developed European tradition of interpretation of the genre. In particular, the investigation noted the parallels in the structure of the cycle with the Schumann's and Grieg's concertos, revealed the influence of Liszt's pianism on the features of the solo part, and emphasized the striving to balance the sound of the piano and the orchestra, mainly through their alternate juxtaposition. A certain eclecticism of the figurative and stylistic coloring of MacDowell's concerto is indicated (Saint-Saëns's scherzo traits, Mendelssohn's peacefulness, Liszt's imposingness, Beethoven's effectiveness), the similarity of some harmonic turns with Liszt's and Wagner's writing styles is noted, the continuity of MacDowell's motivic and contrapuntal work in relation to the instructions from his teacher Raff is substantiated. These findings highlight that, despite the well-perceived influences and the borrowing of quite specific compositional and dramaturgical techniques, the music of MacDowell's First piano concerto already clearly shows an individual authorial principle, which manifests itself in a number of pianistic techniques, in a masterful combination of contrasting images, in the balancing between simplicity and sophistication, pathos and poetics. The considered work testifies to the unconditional composer's talent and independent thinking of the future founder of American music.

Keywords: musical culture of the USA, E. McDowell's creativity, genre models, instrumental concert, European traditions.