

*Смаричевська Аліса Анатоліївна,
доцент кафедри загального і спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

ЕМІ БІЧ ТА ЕЛЕН ТААФЕ ЗВІЛІЧ: ЖІНОЧІ СТОРІНКИ АМЕРИКАНСЬКОЇ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

Мета роботи. Дослідження пов'язано з розкриттям жанрових особливостей камерної музики у творчості жінок-композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч – представниць американської музичної культури кінця XIX – середини XX століття. **Методологія** дослідження базується на принципах порівняльного й цілісного аналізу інструментальних тріо американських композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, що дає змогу виявити особливості композиційного рішення та образного наповнення обох творів мисткинь. **Наукова новизна** дослідження полягає у залученні інтонаційно-драматургічного аналізу маловідомих творів американської музичної культури XX століття в науковий дискурс українського музикознавства, зокрема, інструментального тріо в творчості композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, які презентують самобутній підхід до трактування жанру на композиційному й образному рівнях. Здійснений інтонаційно-драматургічний аналіз обох творів дає змогу простежити еволюцію жанру тріо в творчості композиторок, зокрема, відмінність і спорідненість у його інтерпретаціях. **Висновки.** Малодосліджена в Україні творчість американських композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч відкриває для вітчизняного музикознавства нову перспективу для ґрунтовного вивчення не лише камерно-інструментальної музики цих мисткинь, а й американської музичної культури XX століття в цілому. Дане дослідження через цілісний аналіз обраних творів дає змогу збагнути емоційну й образну глибину камерних тріо Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, викликати інтерес до їх концертного виконання, зокрема, й на великій сцені.

Ключові слова: інструментальне тріо, інтонаційно-драматургічний аналіз, американська камерна музика, Емі Біч, Елен Таафе Звіліч.

Смаричевская Алиса Анатольевна, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Эми Бич и Элен Таафе Звильч: женские страницы американской камерной музыки

Цель работы. Данное исследование посвящено раскрытию жанровых особенностей камерной музыки в творчестве женщин-композиторов Эми Бич и Элен Таафе Звильч – представительниц американской музыкальной культуры конца XIX – середины XX века. **Методология** исследования базируется на принципах сравнительного и целостного анализа инструментальных трио американских композиторов Эми Бич и Элен Таафе Звильч, что позволяет выявить особенности композиционного решения и образного наполнения обоих произведений. **Научная новизна** исследования заключается в привлечении в научный дискурс украинского музыковедения интонационно-драматургического анализа малоизвестных произведений американской музыкальной культуры XX века, в частности, инструментального трио в творчестве композиторов Эми Бич и Элен Таафе Звильч, которые представляют самобытный подход к трактовке жанра с точки зрения композиционного и образного уровней. Проведенный интонационно-драматургический анализ обоих произведений позволяет проследить эволюцию жанра трио в творчестве композиторов, в частности, отличие и родство в его интерпретациях. **Выводы.** Малоисследованное в Украине творчество американских композиторов Эми Бич и Элен Таафе Звильч открывает для отечественного музыковедения новую

перспективу для тщательного изучения не только камерно-инструментальной музыки этих композиторов, но и американской музыкальной культуры XX века в целом. Данное исследование благодаря целостному анализу избранных произведений позволяет понять эмоциональную и образную глубину камерных трио Эмми Бич и Элен Таафе Звилич, вызвать интерес к их концертному исполнению, в том числе и на большой сцене.

Ключевые слова: инструментальное трио, интонационно-драматургический анализ, американская камерная музыка, Эми Бич, Эллиен Таафе Звилич.

Smarichevskaya Alisa, associate professor of the general and specialized piano chair. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich: the women's pages of American Chamber Music

Purpose of Article. This research is related to highlighting of genre features chamber music of women-composers Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich. **Methodology.** The methodology of research is based on the principles of comparative and integrated analysis a chamber trio of American composers Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research consist in the implementation in Ukrainian musicology the intonation and dramatic analysis of little-known musical works of American musical culture of the 20th century, particularly the chamber trio of composers Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich. These composers represent an original approach to interpretation of genre on the compositional and imaginative levels. The analysis of chamber trio of Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich allows us tracing the evolution of genre trio in the musical works of these composers and also identifying the differences in its interpretation. **Conclusions.** The unexplored in Ukrainian musicology the musical works of American composers Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich open for the domestic musicology a new prospects for a thorough study not only the chamber and instrumental music of these composers, but also as a whole of the American musical culture of the 20th century. This research enables to comprehend the emotional and imaginative depth of chamber trio Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich and trigger the interest for their concert performance, in particular, on the big stage.

Keywords: instrumental trio, intonation analysis, American chamber music, Amy Beach, Ellen Taaffe Zwilich.

Наприкінці XIX – початку XX століття американське музичне мистецтво розвивалося паралельно з новою європейською музикою. Тривалий час воно не потрапляло в «інформаційне поле усвідомлення», хоча мало всі підстави для самовисування в «лідери» світового культурного процесу. Тож по-справжньому відкрита й адекватно сприйнята американська музика у вітчизняному науковому просторі була лише у середині XX століття, відколи для широкого загалу стала доступною самотутня творчість низки провідних американських композиторів, як-от Ч. Айвз, Г. Коуелл, Дж. Кейдж, Е. Варсз, Дж. Крамті та ін.

У існуючих ґрунтовних наукових працях С. Павлишин [3], [4], Г. Шнеерсона [6], [7], І. Мартинова [1], О. Соколова [5], а також у дослідженнях А. Карнака [8], [9], присвячених американській музичній культурі XX століття, здебільшого висвітлені філософські, історичні, естетичні й загально стилеві проблеми творчості провідних американських композиторів. Утім за межами вивчення все ще залишаються конкретні жанри та композиторські техніки, які виявляють індивідуальний творчий стиль американських митців, а подекуди навіть окремі композиторські постаті, які здійснили вагомий внесок у розвиток американської музики XX століття. Проте творчість деяких з них на пострадянських музикознавчих теренах із тих чи тих причин не була ґрунтовно досліджена. З огляду на це, дещо остеронь стоїть і тема «Американські жінки-композиторки», яка у вітчизняному

музикознавстві досі ніким не піднімалася і все ще лишається відкритою для ґрунтового вивчення.

Актуальність теми дослідження. Тема «Американські жінки-композитори» є доволі актуальною з точки зору гендерної проблематики, яка останні десятиліття активно впроваджується в науковий дискурс щодо вивчення літературної, художньої, музичної творчості жінок-мисткинь. Вона може стати логічним продовженням музикознавчих досліджень творчості Клари Вік-Шуман, Фанні Гензель (Мендельсон) в європейській музичній культурі ХІХ століття, а також зайняти достойну нішу в контексті композиторської діяльності мисткинь ХХ століття.

Мета дослідження. Ураховуючи недостатню вивченість творчості американських жінок-композиторок ХХ століття, зокрема в жанрі камерно-інструментальної музики, яка була провідним жанром й у творчості перших жінок-композиторок європейського музичного романтизму – Клари Вік-Шуман та Фанні Гензель, основне завдання статті – дослідити творчість американських композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч на прикладі камерних тріо. Це дасть змогу не лише відкрити маловідомі сторінки їхньої творчості та проаналізувати специфіку творчого підходу американських мисткинь до жанрів камерної музики, а й спонукати впровадженню їхньої музики в концертну практику, адже твори Емі Біч та Елен Таафе Звіліч ніколи не звучали на українській сцені.

Виклад основного матеріалу. Творчість цих талановитих жінок розділяє майже століття. Проте в їхній музиці, як, власне, й у їхніх життєвих долях, можна простежити багато спільного, навіть на рівні соціологічно-психологічного портрету. Тому завдання цієї статті – виявити стилістичні особливості творчості обох композиторок, їх спільність і відмінність у трактуванні жанру інструментального тріо.

Емі Мерсі Ченей Біч відома світові як одна з перших видатних американських жінок-композиторок і піаністок кінця ХІХ – початку ХХ століття, яка очолювала низку музичних товариств, виступала президентом «Товариства американських жінок-композиторок». Її професійний дебют як піаністки відбувся в 1883 році в супроводі Бостонського симфонічного оркестру, у концертній програмі якого було презентовано Рондо E-dur Ф. Шопена та Концерт g-moll Мосчелеса. Натомість своєму першому творчому успіху композиторка завдячувала творові Massin E-dur, завдяки якому Емі Біч увійшла до когорти провідних композиторів Америки свого часу¹.

Її композиторській стиль позначений романтичними впливами західно-європейської музики, зокрема творчості Й. Брамса. Проте в пізніх творах композиторка експериментувала в річищі атональної музики, використовуючи незвичні гармонії та техніки.

Аби простежити творчу індивідуальність Емі Біч у межах жанрів камерно-інструментальної музики, який найяскравіше представлений у її музичному доробку, розглянемо Тріо a-moll для фортепіано, скрипки та віолончелі op. 150 (1938), що належить до пізнього періоду творчості Емі Біч. Цей твір увібрив в себе тематичний матеріал творів попередніх років, серед яких представлені й дві народні мелодії. Зокрема одна з них – «Повернення мисливця» – лягла в основу скерцозної теми середнього розділу другої частини тріо.

Прем'єра твору відбулася 15 січня 1939 року в Нью-Йорку, на якій Емі Біч власноруч виконала партію фортепіано.

Інструментальне тріо Емі Біч презентує цілком інший тип жанрової моделі, якщо його порівнювати із тріо романтичної доби. Воно позбавлене глибокої філософічності, надмірної, екзальтованої чуттєвості. Натомість у ньому передано оптимістичні настрої й цілковите життєрадісне сприйняття, векторна спрямованість яких виявляється через жанрові ознаки вишуканого вальсу в першій частині, блискуче, грайливе скерцо – у другій та запальні імпульси регтайму в фіналі. Відносне спрощення образного навантаження призвело за собою й до спрощення загальної форми циклу, що скоротився до трьох розділів, де кожна його частина в цілому не перебільшує межі простої тричастинності.

Перша частина Тріо (*a-moll*) відкривається примхливими, фігуративними висхідними пасажами в партії фортепіано на *ppp*, що створюють образ таємничого, монотонного ворожіння. Фактурний виклад дещо подібний до арабесковості фортепіанних соло К. Дебюссі. На цьому інтонаційно загадковому фоні з'являється основна тема в партії віолончелі – глибока, задумлива навіть дещо напружена. Її квола образність створюється за допомогою низького регістру звучання, затамованого *pp*, мелодичної опори на стійкі ступені ладу з подальшими зупинками на нестійких VI та II ступенях на кшталт інтонації запитання, що обриваються четвертною паузою.

Основна тема наче марево пробирається через тенета фортепіанного супроводу, у процесі неспішного, тематичного розгортання, сягаючи у поступовому *cre-scendo* щоразу нової кульмінації. На її безперервному тлі, немов продовження втраченої думки, органічно виринають інтонації скрипки, сповнені гіпертрофованої чуттєвості, завуальованої пристрасності та внутрішньої експресії. Вони насичені низхідними (у межах октави) мелодичними сходженнями, надмірними альтераціями, хроматичними зворотами, дубльовані в партії фортепіано через артикуляцію й індивідуалізацію верхніх звуків пасажів в єдину мелодичну лінію в правій руці. Цей прихований запал почуттів вивільняється в межах другої теми в середньому розділі форми (*Tranquillo*), перетворюючись на ніжний, ліричний вальс.

Спочатку романтична тема вальсу (*Es-dur*) звучить у високому, повітряному регістрі скрипки, сповненого відкритої душевної сповіді. Фактурна прозорість, темброва просторовість скрипки та низьких звуків фортепіано у викладі арпеджіо надають темі особливої легкості та невимушеності. Вибагливі, експресивні висхідні перед'йоми на *legato* та м'яка пунктирна ритміка у мелодії створюють відчуття радісного захоплення. Натомість надмірна чуттєвість, що виявляється завдяки наспівності й глибині інтонаційного дихання (*cantabile, dolce*), з'являється в естафетному проведенні теми в оксамитовому регістрі віолончелі (*H-dur*) на фоні динамізованої партії фортепіано, ущільненої акордовим викладом, з епізодичними дублюваннями мелодичної лінії в правій руці та загального посилення динаміки f^2 .

Наявність своєрідної каденції перед репризою (як короткотривалого епізоду), що ввібрала в себе початкові фігуративні плетива фортепіанної партії, унісонні проведення окремих фрагментів інтонацій вальсу у скрипки та віолончелі, вказує на віддалені ознаки розробки. Її структурна дискретність створює враження

тимчасової зупинки, котра водночас виконує функцію емоційної розрядки щодо попередньої стихійності вальсу та підготовки динамічного проведення репризи.

Реприза (*Maestoso*) є цілком протилежною до експозиції. Замість таємничості та примарності домінують урочистість та помпезність тематичного викладу. На це вказують унісонне проведення основної теми у струнних, контрастне посилення динаміки *ff*, відсутність *legato*, акордовий виклад та стрімкі октавні злети трансформованої фортепіанної партії, яка, фактично, заглушає своїм потужним звучанням віолончелі та скрипки. Їхнє омріяне, злагоджене поліфонічне звучання припадає на репризне проведення теми вальсу (*pp*), сповнене особливої ніжності та лагідності. Розгалуженість імітаційних голосів у подальшому розгортанні підкреслюють багатобарвність емоцій та почуттів, котрі з відчайдушним поривом розчиняються в кульмінаційному звучанні вичленованих інтонацій романтичного танцю. Останній розділ коди повертає до початкових фактурних та тематичних прийомів експозиції, урівноважуючи розвиток першої частини тріо в просвітлених барвах *A-dur*.

Друга частина Тріо (*Lento espressivo*) органічно продовжує романтичні настрої попередньої. Інтонаційною основою першої теми стала власна композиція Емі Біч «Самотність», створена на поезію Гейне в 1897 році. Спочатку вона формується в двотактовому унісонному проведенні струнних, а потім накладається в імітаційних перегуках у фортепіано.

Загалом початкова побудова з шести тактів виконує функцію вступу, котрий виливається в експресивну, чуттєву пристрасність основної теми. Її пісенна інтонація, що народжується в партії віолончелі, сповнена внутрішнього драматизму, усамітненого переживання та елегійних настроїв. На це вказують похмурі барви *fis-moll*, низький регістр звучання, неспішне розгортання мелодичної лінії із затакту на V ступені ладу, домінує субдомінантова гармонія, *legato*, повільний темп, розмір $\frac{6}{8}$, *pp*. Фортепіанна партія виступає як імітаційний підголосок, підкреслюючи надзвичайну гнучкість і рельєфність тематизму основної теми. Поява її вичленованого поліфонічного накладання в середньому регістрі скрипки виявляє ще більшу м'якість, ніжність та витонченість. Особливо нахненно й динамічно вона звучить у другому проведенні скрипки.

Образним і тематичним контрастом першій частині форми виступає середній розділ *Presto*. Покладена в його основу жартівлива народна пісня «Повернення мисливця» структурно утворює своєрідне скерцозне фугато, засноване на поліфонічних імітаціях нової й яскравої в образному плані теми. Легкість, бадьорість, невимушеність та безтурботність, закладені в її інтонаційній основі, почергово спалахують у різноманітних регістрах усіх тембрів камерного ансамблю, створюючи враження антифонів, своєрідної гри сонячних зайчиків (граційне *staccato*, затамоване *pp*, фактурна розрядка). Дитяча простота та невибагливість основної поспівки заснована на мелодичному окресленні звуків тонічного тризвуку *gis-moll*, з характерною зупинкою II-I. Із кожним новим проведенням вона набуває впевненого та енергійного характеру, сягаючи в кульмінації *ff* скандуючих октавних подвоєнь в партії фортепіано.

Динамізована реприза сповнена ще більшої експресії та соковитості звучання завдяки скороченому проведенню за відсутності звучання партії скрипки. Завершується вона невеличкою кодою, в основі якої лежать інтонації грайливо-

го скерцо, котре немов світлий спогад, у таємничому *ppp* зникає в низьких регістрах струнних та фортепіано.

Фінальна частина Тріо (*Allegro con brio, A-dur*) утверджує безтурботну, сонячну життєрадісність, яка близька настроям серединного скерцо другої частини циклу. Основна тема народжується в унісоні струнних. В її основу покладена друга народна тема, тематично запозичена Емі Біч з власної композиції «Арктична ніч», ор. 64, № 1 («Ескімос»). Завзята, легка і безтурботна – вона стрімким потоком заповнює верхні регістри віолончелі та скрипки, у другому проведенні феєрично приголомшуючи своїм звучанням в партії фортепіано (на фоні *ostinato* струнних), яке вперше впродовж розвитку всього циклу самостійно презентує рельєфний тематизм. Синкопована ритміка, розмір $\frac{4}{4}$, низхідний рух мелодики, загамоване *pp*, підкреслені акценти на відносно сильній долі такту викривають в ній активні імпульси регтайму.

Контрастна середина варіаційного розгортання (*meno mosso, Des-dur*) сповнена експресивного, ліричного висловлювання фортепіанної партії, збагаченого щільного викладу з просторовими фактурними накладаннями мелодичної лінії в правій руці та пливучих акордів в лівій, котрі поперемінно змінюють один одного. Ледь чутні на *pp* імітаційні підголоски струнних, зокрема скрипки, час від часу виринають на фоні її пристрасного монологу. На останок у партії скрипки з'являються грайливі інтонації регтайму, котрі випереджають своєю появою репризний розділ фіналу. Останній остаточно утверджує настрої життєрадісної святковості, на фоні шаленого зростання динамічного градусу (*pp < f < ff*) в заключних тактах коди віддалено вкраплюючи монотематичні відголоски нестримного скерцо.

Отже, Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі ор.150 Емі Біч у межах становлення американської камерної музики презентує новий підхід до його жанрової моделі, виходячи за межі романтичного трактування. Зокрема, виокремлення партії струнних як доміантних в експонуванні яскравого й рельєфного тематизму циклу вказує на якісні видозміни в інтерпретації жанру. Скорочення кількості частин, спрощені форми, контрастне співставлення кантилени та пульсуючої ритміки запальних скерцо та регтайму відображають цілком іншу образну змістовність музики. Її легка безтурботність в чітко означених жанрових ознаках швидких розділів та елегійні настрої в повільних частинах форми протиставляються на кшталт діалектичної пари колективне – особистісне. Воно позбавлене загостреного драматизму й насамперед демонструє багатогранне світосприйняття життєвої розмаїтості.

Певною мірою таку наступність у підході до жанрової трансформації жанру інструментального тріо можна простежити у камерній творчості іншої представниці американської музичної культури ХХ століття – Елен Таафе Звіліч – композиторки українського походження, яка стала першою серед жінок у США та отримала Пультцерівську премію в музиці, премію Елізабет Кулідж (у галузі камерної музики). Її ранні роботи позначені атональним стилем письма, проте у 80-х роках композиторка репрезентує у своїй творчості неоромантизм та постмодернізм, переважно працюючи в жанрі симфонічної музики.

Одним із наймасштабніших творів останнього часу стала її симфонія №5, прем'єра якої відбулася 27 жовтня 2008 року в Карнегі-холл. Нині Елен Таафе Звіліч почесний професор університету штату Флорида.

Розглянемо її Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, написане 1987 року, аби відстежити композиційну, тематичну й образну особливість у підході до трактування камерного жанру.

Цей твір – це динамічний тричастинний цикл, сповнений блискучої віртуозності, технічної й образно-психологічної складності інструментальних партій. Його структурні особливості вказують на деякі ознаки концертності. Так, зокрема фортепіано нерідко виконує своєрідну функцію оркестру (в третій частині ще й містить розгорнуту сольну каденцію перед репризою), а скрипка виступає інтегративним тембром камерного ансамблю. За формою усі частини Тріо тяжіють до імпровізаційної тричастинності й не мають чітко визначених тональних центрів.

Перша частина Тріо (*Allegro con brio*) розпочинається оркестровим *tutti* камерного ансамблю, де на фоні витриманих, «цементуючих» октав зі звуковим центром «а» в партії фортепіано, розшарованих на дві сфери (нижнього й високого регістрів) блискавично злітають стрімкі, віртуозні пасажі в унісон скрипки та віолончелі на відстані двох октав. Завдяки такому реєстровому співставленню створюється просторовий, стереофонічний ефект, додатково посилений потужною динамікою *f*, швидким темпом, *quasi legato* тощо.

Початкова двотактова експозиція тематизму спершу представлена в партії струнних, а в наступних двох тактах імітаційно відтворюється в партії фортепіано на фоні рівних, акцентованих чвертей унісону скрипки та віолончелі, дистанційно віддалених у дві октави. Надзвичайне широке охоплення діапазону, котре загалом сягає п'яти октав, і подальша зміна метру вводять у стан колосальної внутрішнього напруження, загостреного драматизму та приреченості.

У захмарному реєстрі скрипки поступово формується конструктивне мелодичне начало, яке, «гублячись» у високому звучанні третьої октави, просторово віддунюється у віддаленому унісоні віолончелі. Не маючи чітко визначеної жанровості й позбавлене виразного інтонаційного стрижня – воно огортає фортепіанну партію, насичену надмірними, терпкими хроматизмами, на фоні яких час від часу спалахують стрімкі динамічні злети шістнадцятих та імітаційні перегуки на кшталт інтонацій *lamento* у струнних. У цілому це надає загальному розвитку додаткової схвильованості, розгубленості та своєрідного відчуття приреченості.

Інтонаційний комплекс кожної з інструментальних партій першої частини тріо в загальному об'єднується в однорідну, монолітну масу звучання. Фактурна й динамічна розрядка тембрів настає лише в заключних тактах першого розділу, зупиняючи безперервний звуковий потік поступовим *diminuendo* до затамованого *pp*.

Друга частина Тріо (*Lento*) – це своєрідний лірико-драматичний центр циклу, сповнений філософської заглибленості та сутінково-поетичної споглядальності, настрої котрих постають у неспішному тематичному розгортанні. Попри початкові пошукові інтонації унісонного дуету скрипки та віолончелі, з яскраво вираженими внутрішньою загостреністю й болісною чуттєвістю, домінантне начало в цьому розділі форми бере на себе гнучка й динамічна партія фортепіано.

Диференціюючись на чітко окресленій мелодиці в правій руці й схвильованих, метушливих остінатних тріолей у лівій – вона контрапунктично взаємодіє з дисонантними, щемливими мелодичними утвореннями унісону струнних, виявляючи нестерпну внутрішнє напруження й частковий імператив. Її експресивне звучання (*f*, *pezzante*, стрімкі арпеджовані злети, октавні подвоєння) активізує загальне тематичне розгортання й стимулює появу імітаційних (в образному й інтонаційному планах) відтворень у партії скрипки та віолончелі, у цілому виявляючи драматичну екзальтованість середньої частини циклу.

Третя частина Тріо (*Presto*) частково споріднена до матеріалу першої частини Тріо. Блискавичний спалах фортепіанної партії (*mp* < *p* < *ff*, стрімкі низхідні пасажі шістнадцятими, швидкий темп, охоплення широкого регістру звучання) одразу занурює в шалений вир тематичного розгортання. Поперемінно проводячись із короткотривалими інтонаційними сплесками у скрипки, – між ними зав'язується грайливий діалог, що виявляє в собі жанрові ознаки скерцо (примхливий низхідний мелодичний спад арпеджіо на *legato*, подальше *staccato*, виразні хроматичні ходи в партії скрипки, зміна метру, широкі, дещо незграбні й комічні інтервали в голосовій лінії віолончелі, грайливий форшлаг на сильній долі фортепіанної партії тощо).

У невеличкому середньому розділі на передній план виступають розлогі проведення у віолончелі, зі стрімкими гамоподібними злетами шістнадцятих, що чергуються із заглибленими, виваженими й неспішними інтонаціями роздумів. Це своєрідний розділ розробки перед фіналом. Тут стає помітним часткове розрідження фактури, спад динамічного напруження, на фоні яких у затамованому вигляді (без означеної динаміки) розробляються вичленовані елементи основного тематизму експозиційного розділу, котрі проводяться в імітаційному діалозі партії струнних. Партія фортепіано лише виконує функцію легкого, підтримуючого акомпанементу, котрий де-не-де з'являється в ролі грайливого, прозорого фону. Він ніби «спостерігає» й доповнює своїм звучанням плинну й невимушену «розмову» між скрипкою та віолончеллю. Проте в кадансовій зоні їх змінює сольний пред'ікт віртуозно-стрімкої, шаленої каденції партії фортепіано (загальним звучанням 12 тактів), яка своєю нестримністю та енергетичним запалом монологічного висловлювання (октавні подвоєння, остінатні скандування, потужне *ff*) динамізує форму й призводить до якісної видозміни завершального розділу. Це позначається на фактичній відсутності фортепіано в рамках останньої фази тематичного розгортання, яке відтепер цілковито відображене в розвитку партії струнних, в їхньому інтонаційно динамічному, скороченому вигляді.

Скрипка та віолончель презентують фактично нероздільний моноліт інтонаційного комплексу, що звучить в унісон. Уперше в контрапунктичній вертикалі одноманітно, навіть дещо механічно, повторюються у струнних витримані половинні з грайливим форшлагом на сильній долі, запозиченого з фактурного викладу фортепіано, а в останній – настирні й вибагливі інтонації скерцо струнних. Наостанок партія фортепіано спалахує своєрідним дзеркальним відображенням початкових імпульсів фіналу, утверджуючись у межах заключного проведення резюмуючої коди.

Отже, підбиваючи підсумки розгорнутого аналізу обох камерних тріо, слід зазначити, що наукова новизна дослідження якраз і полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві представлено цілісний та інтонаційно-драматургічний аналіз камерних тріо Емі Біч та Елен Таафе Звіліч. Це дасть змогу виконавцям й іншим дослідникам американської музичної культури ХХ століття глибше збагнути глибину музики Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, особливості їх композиторського стилю, суголосність їхньої музики епосі, в якій вони жили, творили й дотепер продовжують творити нові музичні форми та смисли. Адже Елен Таафе Звіліч й донині активно й плідно працює на композиторській ниві, вдосконалюючи власну творчу майстерність у жанрах симфонічної музики, виступаючи на світовій сцені не лише як композитор, а й як диригент.

Висновки. На основі цілісного та інтонаційно-драматургічного аналізу інструментальних тріо Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, можна зробити наступні висновки. Обидві композиторки індивідуально підійшли до трактування жанру камерної музики, хоча в них помітні й спільні тенденції. Останнє, зокрема, простежується на рівні композиційного рішення – тяжіння до тричастинності із дещо помітними елементами форми квазі сонатного алегро, і, власне, саме звернення до жанру Тріо.

Так, у Тріо Емі Біч виявилися стилістичні альянзи до романтичної музичної естетики, із вагомим інтересом до танцювальності, яка простежується в усіх частинах циклу з опорою на народний мелос тощо. Натомість ознаки сюїтності із характерним чергуванням контрастних танцювальних частин – Вальс-Скерцо-Регтайм – певною мірою вказують на неокласичні риси твору.

Своєю чергою Тріо Елен Таафе Звіліч, з огляду на цілісний аналіз твору, трансформується до жанру концерту, де як соліст домінує партія скрипки в процесі розгортання всього твору, а роль своєрідного оркестру виконує партія фортепіано. Звернення мисткині до жанру Тріо вказує на її неоромантичні пошуки. Утім специфіка композиторської техніки, складний тематизм та драматична образність твору демонструють опору на постмодерну музичну платформу, яка містить елементами атональності. Це вже цілком інше звучання, яке відрізняє Тріо Елен Таафе Звіліч від камерного Тріо Емі Біч технічною складністю, особливостями гармонічної мови та образним драматизмом.

Обидва твори американських мисткинь вписали своє вагоме слово як у контекст розвитку американської музичної культури, так і в світовій творчості жінок-композиторів. І беручи до уваги те, що їхня творчість лишається досі малодослідженою в Україні, це відкриває не лише для вітчизняних музикознавців, а й виконавців безмежну перспективу і новий горизонт для ґрунтовного вивчення не лише великого доробку камерно-інструментальної музики Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, а їхньої симфонічної творчості, яка для обох композиторок стала жанром-репрезентантом творчої зрілості.

Примітки

¹ У 2000 році у відомому бостонському Hatch Shell ім'я Емі Біч було викарбуване на гранітній стіні The Shell. Таким чином вона приєдналася до решти 86-ти викарбуваних імен композиторів (Баха, Генделя, Шопена, Дебюссі, Бетховена), залишаючись єдиною жінкою-композитorkoю в цьому послужному списку.

² Частково, ураховуючи образний контраст та тональні співставлення (*a-moll/ – Es-dur*) обох тем, їх можна було б розглядати на рівні головної та побічної партій сонатного *allegro*. Зокрема, друга тема в репризному розділі звучить в *A-dur*, яким, власне, й утверджуються фінальні такти першої частини. Це дає привід робити певні припущення щодо *quasisонатного allegro* в першому розділі циклу.

Література

1. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1970. – 504 с.
2. Музыка XX века: Очерки: в 2-х ч. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 2. – кн. 3. – 589 с.
3. Павлишин С. Музыка XX століття: Навч. пос. / С. Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
4. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1976. – 66 с.
5. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : Исследование / А.С. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 228 с.
6. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. Очерки / Г. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1977. – 232 с.
7. Шнеерсон Г. Очерки новой и новейшей истории музыки США. – Т. 1. – М., 1960. – с. 531-541. – Т. 2. – М., 1960. – с. 539-551.
8. Карнак А. Н. Американская музыка в исторической ретроспективе: от культурной провинции – к всемирному признанию // А. Н. Карнак. – Депонированная рукопись в НПО Информкультура. Указатель. – М. : Музыка, 1993. – №6. – 16 с.
9. Карнак А. М. Традиція експерименту в американській музиці XX століття (рукопис) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 [Електронний ресурс] / Карнак Андрій Миколайович. – 200 с. Режим доступу : <http://cheloveknauka.com/traditsiya-eksperimenta-v-amerikanskoymuzyke-xx-veka#ixzz3hBsudeTI>
10. Amy Marcy Beach. American musician // The Editors of Encyclopædia Britannica [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://www.britannica.com/biography/Amy-Marcy-Beach>
11. Amy Marcy Cheney Beach: Women Composers [Електронний ресурс] : Режим доступу : <http://womencomposers.org/composer/show/9>
12. Adrienne Fried Block. A prodigy's New England upbringing [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://www.nytimes.com/books/first/b/block-beach.html>
13. Ellen Taaffe Zwilich. American musician // The Editors of Encyclopædia Britannica [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://www.britannica.com/biography/Ellen-Taaffe-Zwilich>
14. Ellen Taaffe Zwilich // Encyclopedia of World Biography [Електронний ресурс]: Режим доступу: http://www.encyclopedia.com/topic/Ellen_Taaffe_Zwilich.aspx

References

1. Martynov, I. (1970). The essays on the foreign music of the first half of the 20th century. Moscow: Music [in Russian].
2. The music of the 20th century: The essays: in 2 parts (1980). Moscow: Music [in Russian].
3. Pavlyshyn, S. (2005). The music of the 20th century. Lviv: BaK [in Ukrainian].
4. Pavlyshyn, S. (1976). The some trends of modern international music. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
5. Sokolov, A. S. (1992). The musical composition of the 20th century: the dialectic of creativity. Moscow: Music [in Russian].
6. Shneerson, G. (1977). Portraits of the American composers. Moscow: Music [in Russian].
7. Schneerson, G. (1960). Sketches of Modern and Contemporary History of music in the U.S.A. Moscow [in Russian].
8. Karnak, A. N. (1993). American music in historical perspective: from cultural province to the worldwide recognition. Moscow: Music [in Russian].