

УДК 78.071.1(73)(092):780.616.432.082.4

DOI 10.34064/khnum1-70.09

**Шелудякова Світлана Олегівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: sosvetika@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2138-1290

**Жанр фортепіанного концерту в творчості Дж. Адамса  
на прикладі «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*»**

*Творчість Дж. Адамса охоплює різноманітні жанри, серед яких важливе місце посідає жанр інструментального концерту, зокрема фортепіанного. Попри широку популярність його композицій серед виконавців та неослабний інтерес до його творчості дослідників, жанр фортепіанного концерту, особливо Третій концерт – «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*», залишається майже невисвітленим. Метою нашого дослідження є розкриття принципів трактовки жанру і специфіки стилістичної взаємодії у Третньому фортепіанному концерті Дж. Адамса. У статті висвітлено особливості форми та тембрової драматургії Концерту, охарактеризовано специфіку його програмного задуму. Аналіз твору (структурно-функціональний, жанрово-стилістичний, темброво-драматургічний) дозволив дійти висновку, що поєднання класичних принципів (тричастинна будова циклу «швидко – повільно – швидко», риси сонатної та варіаційної форм, оркестровий склад) та барокових алюзій (елементи стилю французьких клавесиністів) із рисами мінімалізму (репетитивна техніка, остінатність), а також різноманітними компонентами джазової та поп- і рок-музики визначає стилістику і драматургічну своєрідність Третнього фортепіанного концерту Дж. Адамса. Отже, програмність твору реалізується через стилістичну взаємодію між Класичним в музиці як уособленням традиції, врівноваженості, стриманості, та «диявольським» – втіленням зухвалості, вільності, шаленої дерзкості, що пов'язуються в концерті із джазовими, рок- та поп-елементами.*

**Ключові слова:** *музика ХХ–ХХІ століть; музична культура США; творчість Джона Куліджа Адамса; жанр; інструментальний концерт; фортепіанний концерт; драматургічна логіка; програмність; джаз; мінімалізм; стилістична взаємодія.*

## Постановка проблеми.

Жанр фортепіанного концерту залишається у фокусі уваги сучасних композиторів, про що свідчить наявність великої кількості його зразків. Серед таких концерти Т. Йошімацу, Т. Адеса, Е. Раутаваари, Д. Лігеті, Ф. Гласса, Д. Фудзікури та ін. Не винятком є і доробок Дж. Адамса, представлений на сьогодні трьома фортепіанними концертами. За статистикою міжнародного музичного онлайн-журналу «*Bachtrack*» за 2022 та 2023 роки, цей американський композитор є одним з найбільш виконуваних представників сучасної музики в країнах Європи, Америці та по всьому світу (Bachtrack, 2023, 2024). Проте більшість фортепіанних концертів кінця ХХ – початку ХХІ століття залишаються недослідженими, як і концерти Дж. Адамса.

**Останні дослідження і публікації.** На відміну від українського фортепіанного концерту межі ХХ–ХХІ століть, який висвітлюється у працях О. Пономаренко (2003) та Н. Зимогляд (2022), зарубіжний фортепіанний концерт цього періоду поки що залишається переважно поза увагою музикознавців. Серед небагатьох винятків – стаття А. Новак (Nowak, 2023) про нові естетичні ідеї в польському інструментальному концерті ХХ–ХХІ століть, у якій дослідниця розглядає фортепіанні концерти В. Лютославського (1987), А. Зубель (2018) та З. Краузе (2019). Поряд із цим, заслуговують на увагу дослідження, присвячені концертам ХХ століття, зокрема дисертація Б. Решетілова (2021) про концерт для фортепіано зі струнним оркестром, праця С. Губер (Huber, 2014), що охоплює аналіз концертів М. Фельдмана, М. Ярелла, Г. Кюра, Г. Лахенмана, Д. Лігеті та В. Лютославського, стаття П. М. Коройу (Cogoïu, 2021).

Сучасні музикознавці активно вивчають доробок Дж. Адамса, розглядаючи його в контексті музичного мінімалізму поряд із творчістю таких митців, як С. Райх та Ф. Гласс (Ващенко, 2023; Schwarz, 1990; Schwarz, 1993; Potter & Gann, 2016; Fink, 2004). Ці дослідження охоплюють різні аспекти його музики – від рис барокового мінімалізму в Скрипковому концерті (Коау, 2012) до естетики мінімалізму у цілому (Johnson, 1994, Bernard, 2003). Опері Дж. Адамса, такі як «*Nixon in China*» (1985–1987), «*The Death of Klinghoffer*» (1990–1991), «*A Flowering Tree*» (2006), «*Doctor Atomic*» (2004–2005),

привертають увагу цілого ряду музикознавців, зокрема М. Дейнса (Daines, 1995), Р. Фінка (Fink, 2005), А. Ашбі (Ashby, 2005), Т. Мея (May, 2008), Р. Штайна (Stein, 2012), Я. У. Еверетт (Everett, 2017), які розкривають різноманітні аспекти музичного театру Дж. Адамса.

Водночас його інструментальні концерти, зокрема фортепіанний, залишаються мало висвітленими. Другому концерту Дж. Адамса, «*Century Rolls*», присвячено такі праці, як рецензія Р. Штайна на британську прем'єру концерту (Stein, 1999), статті А. Санчес-Бехара про способи інтеграції Дж. Адамсом у Скрипковому концерті та фортепіанному концерті «*Century Rolls*» патернів із книги циклічно пов'язаних музичних синонімів «Тезаурус шкал і мелодичних патернів» (1947) Н. Слонімського; про риси симетрії в композиціях Дж. Адамса, вплив джазу на його творчість і впровадження ним джазових гармонічних ідіом у творах з 1990 років (Sanchez-Behar, 2014, 2015, 2023). У статті Т. Амарандея (Amarandei, 2022) «*Century Rolls*» розглядається в контексті джазової музики другої половини ХХ століття та стилістики «ф'южн» (*stylistic fusion*).

Ці дослідження показують, що Другому фортепіанному концерту Дж. Адамса приділяється більше уваги, у той час як Третій концерт залишається поки що маловивченим. Серед небагатьох винятків – музично-критичні публікації А. Росса (Ross, 2019). В одній з них Третьому концерту надано характеристику як твору, написаному у «трикстерному стилі», оскільки Дж. Адамс, подібно фокуснику, використовує хитрощі та неочікувані прийоми. А. Росс порівнює Концерт із «*Grand Pianola Music*», де, на його думку, композитор поєднує стилі регтайму, С. Рахманінова та алюзії на музику Л. Бетховена, запозичивши акорди з П'ятого фортепіанного концерту останнього. Подібний підхід автор бачить і у Третьому концерті, який, однак, отримує темніші та більш абстрактні характеристики. А. Росс підкреслює, що в Концерті яскраво відчувається домінуючий запал поп-музики, а також відлуння апокаліптичних епізодів, які присутні в театральних роботах композитора, прирівнюючи фінал Концерту до фіналу опери «*Doctor Atomic*» (Ross, 2019). Характеристика, запропонована А. Россом, охоплює стилістичні, образні та драматургічні аспекти задуму твору, однак вона не враховує його

жанрових та структурно-драматургічних особливостей, що залишає простір для подальших досліджень. Тому **наукова новизна** цієї статті обумовлена тим, що предметом аналізу в ній стають жанрові, стилістичні, структурно-драматургічні особливості Третього фортепіанного концерту Дж. Адамса.

**Метою дослідження** є розкриття специфіки трактовки жанру та стилістичної взаємодії в Третьому фортепіанному концерті Дж. Адамса «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*».

Поставлено такі **завдання**:

- 1) висвітлити специфіку програмного задуму Концерту Дж. Адамса;
- 2) охарактеризувати особливості загальної композиції, форми частин, інтонаційної та тембрової драматургії твору;
- 3) визначити риси стилістичної взаємодії;
- 4) розкрити специфіку трактовки жанру.

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

- структурно-функціональний – для аналізу основних компонентів композиторського тексту концерту;
- жанрово-стильовий – для виявлення зв'язку фортепіанного концерту Дж. Адамса із різними жанровими та стильовими явищами (джаз, рок, поп-музика, мінімалізм, традиції попередників);
- компаративний – для визначення особливостей трактовки жанру порівняно з доробком попередників.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Джон Кулідж Адамс вважається головним мінімалістом другого покоління та нащадком таких композиторів, як С. Райх, Т. Райлі та Ф. Гласс. Проте його творчість являє собою взаємодію різних стилістичних напрямів і композиційних технік, зокрема таких, як популярна музика, джаз, 12-тоновість і серіалізм, екзотичні та електронні звучання; отже, мінімалізм є важливим, але не єдиним напрямом, до якого звертається композитор. Творчий доробок Дж. Адамса представлений різними жанрами, серед яких особливе місце посідають опера і твори для музичного театру, однак він включає також оркестрову, концертну, вокальну, хорову, камерну, електроакустичну та фортепіанну музику з переважанням циклічних інструментальних

жанрів. Серед них вартий уваги жанр інструментального концерту, представлений на сьогодні у творчості Дж. Адамса десятьма творами для різних інструментів: скрипки, електроскрипки, саксофона, кларнета, струнного квартету, оркестру та фортепіано. Опанування жанру концерту почалося у Дж. Адамса із фортепіанного зразка, а саме, концерту «*Eros Piano*» (1989). Загалом композитор створив три фортепіанних концерти: другим є «*Century Rolls*» (1996), а третім – «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*» (2018). Розглянемо особливості цього жанру у творчості Дж. Адамса на прикладі останнього концерту.

Назва твору ставить перед дослідником складне завдання її доречного перекладу. У своєму інтерв'ю композитор зазначив, що коли він натрапив на фразу «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*», вона здалася йому яскравою та «заразливою», ніби гарна назва, яка просто чекає на твір (John Adams, 2022). Цей вислів має декілька варіантів і приписується різним людям. Дж. Адамс припускав, що він належить Чаку Беррі (1926–2017), американському музиканту, великій впливовій фігурі в історії популярної музики, чий визнаний внесок у розвиток рок-н-ролу цінується по всьому світу. Поряд існує припущення, що ця фраза походить від Мартіна Лютера, чому немає чіткого підтвердження (Cherland & Cherland, 2017). Проте безсумнівним є те, що цей афоризм використав у своїй творчості американський співак, автор пісень та піонер сучасної християнської музики Ларрі Норман (1947–2008). Пісня під назвою «*Why Should the Devil Have All the Good Music?*» була випущена співаком у 1972 році та є важливим твором у контексті християнської музики та руху. Фраза, яку Дж. Адамс використав як назву концерту, дещо відрізняється за формулюванням, що ускладнює завдання коректного перекладу, який найбільш вдало передає її значення.

«*Must the Devil Have All the Good Tunes?*» в українському перекладі може звучати як «Чи повинен Диявол мати всі гарні мелодії?». Проте дієслово «*must*» в англійській мові має декілька тлумачень, які варіюються залежно від контексту: обов'язок чи необхідність, висловлення переконань чи думок, велика ймовірність, логічний висновок, припущення тощо (MUST. Meaning of must in English,

n.d. In *Cambridge Dictionary*). Згідно з останнім тлумаченням, назва концерту звучатиме як риторичне питання «Чи всі гарні мелодії належать дияволу?». Модальне дієслово «*must*» може вживатися і в питаннях, які виражають обурення чи здивування. У такому сенсі вислів буде перекладатися так: «Чому у Диявола мають бути всі чудові мелодії?», що, на нашу думку, є найбільш доречним варіантом. Можливо розглядати це питання і як висловлення зауваження чи сумніву або як ствердження із запереченням («Ні, усі гарні мелодії не мають належати Дияволу»). Це відкриває можливість переформулювання і переосмислення його з питання у ствердження, яке виражає обмеження чи відмову.

Багатозначність назви відкриває різноманітні шляхи для музичної реалізації творчого задуму. Дж. Адамс наголошує на тому, що він хотів написати фортепіанний твір, якому властиві «диявольські» риси та віртуозність, але при цьому не надто похмурий, а просто пронизаний «іронічною нечестивістю». Він мав бути такого ж рівня зухвалості, як «*Totentanz*» Ф. Ліста для фортепіано з оркестром, однак зі «щедрою порцією американського фанку» (Adams, 2022).

Ознаки стилістичної взаємодії простежуються вже на рівні вибору оркестрового складу, де, крім традиційних груп духових та струнних, композитор залучає також такі електронні інструменти, як клавішний семплер та бас-гітара. Залучення бас-гітари відсилає до стилістики рок-н-ролу, у якому цей інструмент є невіддільною частиною ансамблю. Клавішний семплер налаштований на особливий тембр «*Honky Tonk*». Цей тембр пов'язаний зі стилем музики, що виконувалась у хонкі-тонках, дешевих барах, поширених на Півдні та Південному Заході США в 1950 роках, де лунали кантрі-музика та регтайм (Merriam-Webster (n.d.). *Honky-tonk*).

Звучання хонкі-тонку нагадує злегка розладнане фортепіано, що пов'язано з умовами у хонкі-тонк барах, де інструменти часто були погано доглянуті, схильні до розлагодження та мали деякі несправні клавіші. Цей тембр важко вловлюється вухом у насиченій оркестровій фактурі, до того ж, композитор майже не доручає хонкі-тонку самостійної партії, а застосовує його одночасно зі звучанням інших інструментів: найбільше це часткове дублювання партії солюючого

фортепіано. Отже, уже сам вибір інструментального складу відсилає до традиції регтайму, кантрі і хонкі-тонк барів.

Твір складається із трьох частин загальною тривалістю близько 28 хвилин, які виконуються без пауз. Композитор дотримується традиційного темпового зіставлення частин: «швидко – повільно – швидко». **Перша частина** має авторську ремарку «*Gritty, funky, but in Strict Tempo; Twitchy, Bot-like*», що можна перекласти як «Жорстко, фанково, але у строгому темпі: тривожно, подібно до бота (робота)». У першій темі помітні такі риси фанку, як пріоритетна роль ритму, активне синкопування партій всіх інструментів, важливість басів, а також характерний «фанковий ґрув» – відчуття групової взаємодії та імпровізації, що заохочує слухачів до танцю. З розкутим та впевненим характером першої теми контрастує динамічна агресивність другої, а постійне повторення одного мотиву, що вказує на зв'язок з репетитивним мінімалізмом, сприяє створенню механістичного роботоподібного образу.


У будові першої частини можна виявити риси різних форм. Найявність двох тем, які контрастують одна з одною, і темпового зсуву дозволяє розглядати початок твору як варіант сонатної експозиції. Проте далі Дж. Адамс ламає логіку сонатної форми. Це підтверджує той факт, що в розділі, який має відповідати репризі, обидві теми не повертаються у своєму первинному вигляді. Крім сонатності, можна виявити риси тричастинності; водночас, спостерігаються фрагментарність і розімкненість форми. Натомість темброва драматургія втілює ідею континуальності розвитку і оснований на поступовому залученні нових інструментів і реєстрів, від найнижчих смичкових та дерев'яних до найвищих. Головним виражальним засобом у цій частині є енергія ритму, яка пронизує її майже до самого завершення.

Початок твору є дуже виразним і містить зухвалий фанковий мотив партії фортепіано, що, на думку композитора, робить концерт унікальним (John Adams, 2022). Перша тема (*Gritty, funky, but in Strict Tempo*, тт. 1–30), звучить акцентовано на гучній динаміці у басовому реєстрі, де партію соліста супроводжують контрабаси та віолончелі. Її інтонаційна побудова містить відгомін теми Пітера Гана

з однойменного серіалу, яка належить американському композиторові Генрі Манчіні. Оркестровий супровід складається з остинатної гармонії, побудованої на тонах *c* та *g*, які звучать разом як порожня квінта та є основою тональності *in C*. Тема містить риси блюзового ладу завдяки обігруванню мажоро-мінору шляхом розщеплення терції ладу (*es / e*), яка у комбінації з тоном *fis* утворює збільшену секунду. У результаті насичення різноманітними альтераціями лад наближується до хроматичної шкали з опорою на *C*. Обраний автором розмір 9/8 створює відчуття нестабільності метру. Невдовзі до оркестрового супроводу підключаються фаготи та бас-кларнет, фактурний виклад теми ущільнюється, регістр поступово підвищується.

Поява другої теми (*Twitchy, Bot-like*, т. 31) позначена раптовою зміною темпу та ладовим контрастом – указаний темп ( $\text{♩}=144$ ) майже вдвічі швидший за темп першої теми. До оркестрового супроводу долучається новий інструмент – *Almglocken*, також відомий як «альпійські дзвони», *Alpenglocken* (нім.) – виготовлені з латуні дзвіночки, подібні до коров'ячих (*cowbells*), налаштовані на певну висоту. У партії *Almglocken* на першу долю звучить тон *h*, підкреслюючи устій тональності *in H*, тяжіння до якого започатковане в інтонаційній побудові мелодії в партії фортепіано. Тема супроводжується авторською ремаркою «*heavy accented*» з динамікою *ff*, яка підтримується звучанням повної групи віолончелей та контрабасів. Поступово тема змінює тональне забарвлення на *in Es*, на основі остинатного руху з'являється новий інтонаційний елемент. У партію оркестру вводяться альти, у яких, разом із віолончелями, звучить новий мотив, де обігруються звуки *c* та *cis*. Фортепіано перехоплює започатковані струнними інтонації цього мотиву, передаючи остинатний рух дерев'яним духовим. До оркестрової партії долучається тромбон, розвиток теми продовжується. Вона модифікується, інтонації ключового мотиву перетворюються на кампанельні через яскраву кришталевість звучання повторюваних тонів у високому регістрі з точним регулярним ритмом  $\text{♩♩}$ . Цей мотив можна вважати третім елементом теми. Тут же вводяться скрипки, у яких звучать оркестрові педалі у високому регістрі. На їх фоні кампанельний рух у партії фортепіано перетворюється на більш рівномірний виклад

шістнадцятими, що починає нагадувати етюд. Цей розвиток приводить до певного кульмінаційного моменту з проведенням теми «*Twitchy, Bot-like*», яка звучить у новому звуковисотному розташуванні *in C*, у тембрі бас-кларнета, фаготів та хонкі-тонка. Тут до партії оркестру і проведення теми також приєднуються англійський ріжок, кларнет та бас-барабан. Згодом рух теми зникає і починається новий етап форми, який можна визначити як *розробку*, що складається з чотирьох фаз.

Перша фаза (тт. 108–136) позначена появою етюдного руху фортепіано з подальшим поверненням кампанельних мотивів теми, які тепер, ніби відлуння, звучать у флейт і гобоїв, що тільки-но долучилися, а також кларнетів. Невдовзі в них починають проникати тріолі, провокуючи ритмічні збивки, що приводить до появи нового інтонаційного мотиву *in D* по звуках *d-moll* із супроводом довгими нотами скрипок у високому регістрі. Цей мотив далі проросте в основній темі другої частини циклу. Його несподівано обриває бас-барабан, символізуючи початок другої фази розробки (тт. 137–175), де у фортепіанній партії виникає новий тип викладу – акордова фактура, з динамікою *ff* та позначкою «*resonant*», що переходить у потужні пасажі на основі етюдного руху, на фоні яких проводиться друга тема в партії оркестру у тональному розташуванні *in G*. До оркестрового супроводу також долучаються тембри мідних духових, що не були залучені раніше (валторни та труби). Поступово фактура розріджується, у партії фортепіано виникають тріолі, які створюють ритмічні перебивки та символізують завершення цієї фази розробки. Третя фаза (тт. 176–226) пов'язана із введенням нової теми за принципом раптового контрасту. Вона побудована на «відчайдушному» остинатному русі  на основі тональності *in Es* з обігранням мажору-мінору, про що свідчить попереми́нне використання тонів *g* та *fis*. У цій фазі до оркестрового звучання долучається останній тембр – флейта-*piccolo*. Четвертий етап розробки (тт. 227–299) пов'язаний із подальшим розчиненням тематизму експозиції у загальних формах руху. Цей етап відзначений викладом фортепіанної партії гострими акордами (ремарка «*extremely short, brilliant*») та її взаємодією із сухими акцентованими акордами

скрипок, альтів та віолончелей. Подальший розвиток включає трансформацію акордів фортепіанної партії в хроматичний рух із поверненням до акордової фактури, який невдовзі починає перебивати остинатний рух теми, введеної у третій фазі, поступово замінюючи його. Це приводить до завершення розробки та переходу до репризи.

*Реприза* (тт. 230–271) починається з уламків інтонацій першої теми – «*Gritty, funky*», проте цього разу базуючись на остинатному ритмі третьої теми з розробки з тональною основою *in Cis*. Поряд з остинатним рухом, присутній другий акордовий елемент, подібний до одного з тих, що були в розробці. Розвиток цього епізоду приводить до кульмінації з ущільненими співзвуччями, що рухаються в низхідному напрямі, яка обривається гучним та протяжним звучанням мідних на *fff*. Несподівана зміна темпу на майже вдвічі повільніший та спад динаміки зменшують напругу, починаючи розділ, який можна розглядати як *коду*, що готує настрій наступної частини. Крім темпових, відбуваються ладові перетворення, з'являються контури мінорних тризвуків, готуючи ладову основу *d-moll* і тематизм другої частини.

*Друга частина* з ремаркою «*Much slower, gently, relaxed*» («Значно повільніше, м'яко / ніжно, спокійно») має споглядальний та ідилічний характер, однак не позбавлена і збурених емоцій, стурбованості й швидкоплинних змін станів. Вона контрастує з першою частиною камерністю оркестровки та динамікою, яка тут не перевищує гучності *mp*, крім короточасних крещендо до *mf* та *sf* в партії оркестру.

Початок частини сприймається як логічне продовження попередньої та поєднується з нею оркестровою педаллю в партії струнних, на фоні якої проводиться гнучка мелодія в партії фортепіано, побудована по звуках тризвуку *d-moll*, що після складної звукової організації першої частини сприймається як прояв мінімалізму. Крім належних до тризвуку звуків (*d, f, a*), мелодія фортепіано містить додатковий тон *c*, що є ознакою септакорду, а також прохідний тон *b*, необхідний для відчуття тональності *d-moll*. Звук *e*, який зустрічається рідше, доповнюватиме «порожні» квінти (*d-a* та *f-c*) в партіях скрипок і може бути розглянутий як складова нонакорду. Септакорд


та нонакорд мають важливе значення в гармонії джазу, тому наявність їхніх ознак у другій частині сприяє її нерозривному зв'язку із першою, в якій були присутні джазові риси. Асоціації з джазом викликає також ритмічна організація тематизму частини: пунктирні ритми, міжтактові синкопи, постійна зміна розмірів.

Форма другої частини побудована за принципом вільного варіювання. Можна виділити дев'ять варіацій з епізодом між сьомою та восьмою. Перша варіація (тт. 420–431) пов'язана зі зміною загального напрямку руху мелодії на висхідний та зникненням відчуття тонального центру *d-moll*. Тема розвивається інтонаційно та ритмічно, захоплюючи нові звуки (*d, f, as, h*), які разом складають відчуття присутності гармонії зменшеного септакорду. У партії фортепіано з'являються короткі «кампанельні» трелеподібні мотиви дрібними нотами, на кшталт прикрас французьких клавесиністів. Використання елементів, подібних до барокових, відповідає стилістичному нахилу творчості Дж. Адамса, яку деякі дослідники розглядають у контексті стилю барокового мінімалізму (Коау, 2012). Відбувається поступове залучення тембрів дерев'яних духових – кларнета, бас-кларнета та фагота, які ведуть діалог із фортепіано. У завершенні виникає невеличка реприза.

Друга варіація (тт. 432–444) позначена зникненням мелодичної лінії теми в партії фортепіано, остання стає більш лаконічною, а на перший план у ній виходять короткі поодинокі кампанельні мотиви з попередньої варіації. Її супроводжує ясне звучання струнної групи *senza sordino* та хонкі-тонка, в партіях яких попарно розподілені тони *d-a, f-c*, утворюючи квінти, які далі рухаються хроматично у низхідному напрямі довгими тривалостями. Повернення мелодії теми на основі *cis-moll* в партії фортепіано знаменує початок наступної, третьої варіації (тт. 444–455). У ній з'являються флейта-пікколо та *Almglocken*. У партії кларнетів присутня фігура, аналогічна тій, що утворювала відчайдушний остинатний рух у третій фазі розробки першої частини.

Четверта варіація (тт. 456–470) продовжує рух мелодії в партіях дерев'яних духових, проте цього разу без чіткого тонального центру, ніби блукаючи. Коли приєднується партія фортепіано, проведення

ним мелодії теми здійснюється в унісон з першими скрипками, флейтами, кларнетами та гобоями, цього разу на основі *gis-moll*. Проте тема одразу позбавляється супроводу духових та далі руйнується.

У п'ятій варіації (тт. 471–492) відбувається ритмічна та мелодична трансформація мотивів теми. У мелодію проникають остинатний ритм  та стрибки, що супроводжується синкопованим зигзагоподібним крокуючим низхідним рухом в партії струнних інструментів, тоді як в партії кларнетів на останній долі такту звучить тремолоюча фігура. Загальний висхідний напрям партії соліста протиставляється кілька разів протилежному руху в партії оркестру.

У шостій варіації (тт. 493–510) зберігається остинатний ритм мелодії, проте змінюється фактурне насичення оркестрової партії: у струнних на фоні тихого піцикато з'являються довгі тони у скрипок, які поступово рухаються хроматично вниз. Гобой та англійський ріжок перехоплюють остинатний ритм мелодії і вступають у діалог з фортепіано.

Сьома варіація (тт. 510–531) позначена продовженням попереднього руху партії фортепіано з додаванням до неї фігури тремоло з партії кларнетів, що звучала у п'ятій варіації. До оркестрового супроводу вперше у цій частині приєднуються тромбони, які на *ppp* дублюють синкоповану партію струнних. Проте після досягнення вищого тону через декілька тактів вони зникають, а партію фортепіано продовжують супроводжувати лише контрабаси та віолончелі, які наостанок залишають соліста самотнім. Поступове розрідження оркестрової фактури поряд з уповільненням темпу готують початок нового епізоду (тт. 532–540), який значно відрізняється від попередніх варіацій. Тут вводиться нова тема – легка, безтурботна мелодія у фортепіано із тріольним ритмом вісімка–шістнадцята і тональною основою *cis-moll*. Вона також містить у собі свінговий ритм і риси кек-уоку (*cakewalk*) та регтайму, зокрема, розмір 2/4 із двома важкими ударами на такт, які збігаються з басом. Тему супроводжують поодинокі звуки в різних партіях оркестру (струнних і труб, які вперше і востаннє вводяться у цій частині), що виконуються з динамічним філіруванням, створюючи досить тривожний настрій, який яскраво контрастує з безтурботним образом у партії фортепіано.

Не затримуючись надовго, ця мелодія замінюється поверненням основної теми частини у восьмій варіації (тт. 541–556), у яку, однак, наче вірус, проникає тріольний ритм епізоду. Її супроводжують акорди струнної групи з наростаючою динамікою та мелодизований контрапункт, викладений довгими тривалостями в партіях флейт *piccolo*, тембр яких додає відчуття занепокоєння. Розвиток теми пов'язаний із постійними тональними зіставленнями. Виникає враження, що вона неначе намагається позбавитися тріольного ритму, що їй вдається лише в останньому проведенні.

Дев'ята варіація (тт. 557–577) містить тремольований елемент із сьомої в поєднанні з видозміненим рухом теми та кампанельними мотивами, які супроводжує крокуючий синкопований хід в партії струнних. У ритм фортепіанної партії знову втручаються тріолі, представлені фігурою  $\text{♪♪}$  (при темповій заміні  $\text{♪}=\text{♪}=132$ ), що в останній варіації змінюються на остинатний ритм, подібний до тарантельного  $\text{♪}^\text{y} \text{♪}$ . Цей остинатний ритм перехоплюють бас-кларнет і фаготи, створюючи плавний непомітний перехід до третьої частини.

**Третя частина**, подібно до першої, містить авторську ремарку з посиланням на один із жанрів джазової музики: *Più mosso, Obsession / Swing* («Одержимість / Свінг»). Ознаками свінгу є широке використання акцентів, *quasi*-імпровізаційність викладу і загострення дуольного ритму, яке досягається шляхом подовження першої та скорочення другої вісімки, що створює стійку тріольність. Введений в епізоді другої частини свінговий ритм стає основою всієї третьої частини, де він широко використовується та варіюється. Дж. Адамс також наслідуює прийоми джазового або свінгового ансамблювання з його непередбачуваністю, драйвом та принципом протиставлення груп різних інструментів. Звукообраз цієї частини побудований на поєднанні блюзового ладу та джазової гармонії із дисонантними звучаннями.

Третя частина теж має ознаки варіаційної форми – вона складається зі вступу, восьми варіацій та коди – але постійний рух та остинатність ритму роблять складним визначення меж варіацій.

Основна тема в партії фортепіано (тт. 23–44) звучить як імпровізація соліста, яку супроводжує остинатний ритм в партії дерев'яних духових. У першій варіації (тт. 45–58) композитор обіграє ритмічне

підкреслення слабких другої та четвертої долей у фортепіанній партії, а до оркестру приєднуються куранти (*chimes*), які звучать на сильні першу та третю долі. Остинатний свінговий ритм передається партіям дерев'яних та мідних духових, які чергуються за принципом «заклик – відповідь», утворюючи своєрідний діалог. Друга варіація (тт. 59–81) продовжує безперервний остинатний рух, що передається партії хонкі-тонку. У цей час в партії фортепіано лунають короткі гострі акорди. Тріольний свінговий ритм у ній трансформується – ритмічні групи виконуються з паузами, загострюючи синкопи і створюючи поліритмію.

Третя варіація (тт. 82–114) побудована на зіставленні двох елементів. Перший продовжує лінію баса, яка тепер крокує по тонах *a-g-cis-g* і виконується фортепіано. Цей елемент зіставляється з другим, де в партії фортепіано на тлі тріольних восьмих ритмічно повторюється формула «бас-акорд». Через декілька зіставлень перший елемент у партії фортепіано змінюється на короткі мотиви тріолей шістнадцятих – алюзію на передзвони-заклички наприкінці першої фази розробки першої частини. У партії оркестру свінговий ритм басової лінії стає менш чітким, в нього втручаються внутри-тактові та міжтактові синкопи. Другий елемент також втрачає ясність басової лінії.

У четвертій варіації (тт. 115–157) представлений новий варіант остинатного ритму в партії фортепіано, що побудований на синкопах. Такий виклад створює відчуття майже втраченого контролю над шаленим рухом та нагадує третю фазу розробки першої частини, де введення остинатного руху створювало «відчайдушний» ефект та контрастувало попередньому матеріалу.

П'ята варіація (тт. 158–196) продовжує цей остинатний рух у вищому регістрі на фоні більш прозорого оркестрового супроводу, в якому виникає рух рівними восьмими, розпочинаючись з обігравання тризвуку *g-moll* і далі трансформуючись в обернені альбертієві басы в партіях перших скрипок, кларнетів та гобоя на тлі тихої педалі мідних духових. Цей рух восьмими ніби намагається вирівняти постійну синкопованість фортепіанної партії та стримати її шаленість.

У шостій варіації (тт. 197–229) на основі оркестрової педалі *h* декілька разів звучить діалог між фортепіано та дерев'яними духовими, побудований за принципом «заклик – відповідь». Фортепіанна партія бере за основу рівний ритм восьмих із п'ятої варіації, рухаючись у висхідному напрямку, на що слідує відповідь духових, яка складається із трьох почергових повторень мотиву, побудованого на обігранні тонів *d* та *fis*, завдяки якому створюється відчуття присутності тональності *D-dur*. Несподівана зупинка на унісонному звучанні *d* обриває варіацію, однак повернення рівного руху восьмих у вигляді обернених альбертієвих басів на основі тризвуку *gis-moll* в партії скрипок розпочинає наступну – сьому – варіацію (тт. 230–258). Підвищення тонального центру та яскравий акордовий виклад фактури партії соліста створюють відчуття надзвичайного емоційного підйому та захоплення. Проте цей рух знову несподівано обривається унісонним звучанням тону *d* струнної групи. Восьма варіація (тт. 259–278) відновлює остинатний синкопований рух у партії оркестру, тоді як соліст виконує блискавичні пасажі, сповнені захоплення. Однак гучне і протяжне звучання тону *d* у валторн приводить до чергової (третьої) зупинки та унісону струнних.

Завершує концерт кода (тт. 279–291) з несподіваним подвійним уповільненням темпу. Соліст починає своє останнє брутальне (з ремаркою «*brutal*») висловлювання, використовуючи остинатний синкопований ритм і скандуючи тони *a*, *b* та бас *d* на *ff*. Його підтримує оркестр, що разом створює тональну основу *d-moll*. Концерт завершується дисонантним звучанням малої секунди валторн та відгомоном дзвонів, що згасає.

### **Висновки.**

Аналіз третього фортепіанного концерту Дж. Адамса «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*» свідчить про поєднання у цьому творі класичних засад з рисами мінімалізму та елементами джазу (регтайму, свінгу) і рок-н-ролу. Так, класичні принципи найбільш яскраво виявилися у структурі циклу – тричастинній, побудованій на традиційному темповому зіставленні «швидко – повільно – швидко». Водночас принцип *attacca*, драматургічний зв'язок тематизму частин, підготовка тематизму, переклички між інтонаційним матеріалом,

перетікання частин одна в одну без цезур свідчать про розімкненість форм і ознаки поємності, що апелює до пізньоромантичної традиції. Класичні принципи проявилися також у виборі складу оркестру, який майже повністю відповідає академічному, а також у зверненні до сонатної форми в першій частині та варіаційної у другій, що є характерним для класичного концерту. Водночас «ламана» сонатність, фрагментарність розвитку, відсутність ясного членування експозиції, розробки та репризи свідчать про характерну для сучасного композиторського мислення розірваність, фрагментарність форми. Остання збалансовується завдяки тембровій драматургії, яка, навпаки, втілює ідею континуальності розвитку й основана на поступовому залученні нових інструментів і регістрів, від низьких смичкових та дерев'яних до найвищих (флейта-*piccolo*).

Мінімалістичні риси виявилися в репетитивності (друга тема першої частини), важливій ролі остинатних ритмів (третьа фаза розробки першої частини, п'ята, шоста, дев'ята варіації другої та вся третя частина), застосуванні діатоніки (побудова теми другої частини на діатоніці *d-moll*), використанні форми варіацій із додаванням нових елементів (друга та третя частини). Ці композиційні прийоми відсилають до досвіду мінімалізму і постмінімалізму, зокрема творчості Ф. Гласса, автора найбільшої кількості зразків фортепіанного концерту в техніці мінімалізму. Мінімалістичні принципи в концерті Дж. Адамса також взаємодіють з бароковою стилістикою, ознакою якої є широке використання коротких трелеподібних мотивів на кшталт прикрас у творах французьких клавесиністів (перша, друга, дев'ята варіації у другій частині), в дусі так званого барокового мінімалізму, який заявив про себе ще у скрипковому концерті Дж. Адамса.

Джазову складову реалізовано через застосування ознак регтайму, фанку як жанрової основи (перша частина), свінгу (свінговий ритм, уведений в епізоді другої частини та широко вживаний у третій частині), широке використання акцентів, синкопованих формул, поліритмії (протягом усього концерту та особливо у третій частині), *quasi*-імпровізованого викладу та «крокуючого» басу в партії фортепіано (у третій частині). Ці риси свідчать про опору Дж. Адамса на досвід створення концертів із джазовими рисами таких

композиторів, як Дж. Гершвін, М. Вільямсон, В. Т. Мак-Кінлі, К. Вайн. Дж. Адамс також широко наслідує прийоми джазового або свінгового ансамблевого музикування з його спонтанністю, драйвом, принципом протиставлення інструментальних груп. Залучення до складу оркестру бас-гітари і тембру *Honky Tonk* теж відсилає до традиції регтайму та хонкі-тонк барів.

Особливої ролі набуває програмність задуму концерту. Незалежно від того, як ми розуміємо ідею твору, заявлену в його назві – чи приймає Дж. Адамс тезу, що найкращі мелодії належать Дияволу, чи заперечує її, – програмність реалізується через стилістичну взаємодію між Класичним як уособленням традиції, врівноваженості та стриманості, і «диявольським» як уособленням зухвалості, нахабності, вільності та сміливості – якостями, що пов'язуються в концерті із джазовими, рок- та поп-елементами. Важливим є те, що Дж. Адамс асимілює ці два начала та «привласнює» їх.

Отже, зазначені аспекти визначають стилістику та драматургічну своєрідність Третього фортепіанного концерту Дж. Адамса «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*».

**Перспективами дослідження** є вивчення всіх зразків фортепіанного концерту в доробку Дж. Адамса з метою розкриття їхніх унікальних характеристик, стилістичних особливостей та еволюції розвитку жанру у творчості композитора. Іншим ракурсом може стати порівняльний аналіз фортепіанних концертів Дж. Адамса і творів інших сучасних композиторів у цьому жанрі, що дозволить визначити специфіку його індивідуальної трактовки, а також загальні тенденції розвитку жанру фортепіанного концерту в музиці кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

- Ващенко, О. (2023). Назустріч традиції: еволюція музичного театру Ф. Гласса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 7–25. DOI 10.34064/khnum1-6701.
- Зимогляд, Н. (2022). Трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів на межі ХХ–ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 52(1), 109–114. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15>

- Пономаренко, О. (2003). *Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Решетілов, Б. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Adams, J. (2018). Must the Devil Have All the Good Tunes?. Piano concerto. (Online Score). *Boosey & Hawkes*. <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=39295>
- Amarandei, T. (2022). Piano Concerto and Jazz Music in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century. New Approaches to the Stylistic Fusion Concept. *Artes. Journal of Musicology*, 25(26), 222–234. DOI:10.2478/ajm-2022-0014
- Ashby, A. (2005). Minimalist opera. In M. Cooke (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (Cambridge Companions to Music), pp. 244–266. Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521780094.016
- Bachtrack (2023, January 5). On the up: Bachtrack's Classical Music Statistics 2022. *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022>
- Bachtrack (2024, January 4). A steady transformation: Bachtrack's 2023 Classical Music Statistics. *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2023>
- Bernard, J. W. (2003). Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*, 21(1), 112–133. DOI: 10.2307/3250558
- Cherland, M. R., & Cherland, C. (2017). Why Should the Devil Have All the Good Tunes? “Table Talk” given on February 28, 2017 at Luther College at the University of Regina (LCUR). <https://www.luthercollege.edu/university/academics/impetus/winterspring-2017/table-talks/why-should-the-devil-have-all-the-good-tunes/>
- Coroiu, P. M. (2021). A perspective on the concerto genre in the 20<sup>th</sup> century. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, Suppl.* (14), 49–56.
- Daines, M. (1995). “Nixon’s” Women: Gender Politics and Cultural Representation in Act 2 of “Nixon in China.” *The Musical Quarterly*, 79(1), 6–34. <http://www.jstor.org/stable/742514>
- Everett, Ya. U. (2017). ‘Counting Down’ Time: Musical Topics in John Adams’ Doctor Atomic. In E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network*

- of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*, (pp. 263–274). London and New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315090801-21
- Fink, R. (2004). (Post-)minimalisms 1970–2000: the search for a new mainstream. In N. Cook & A. Pople (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (pp. 539–556). New York: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CHOL9780521662567.022
- Fink, R. (2005). “Klinghoffer” in Brooklyn Heights. *Cambridge Opera Journal*, 17(2), 173–213. <http://www.jstor.org/stable/3878259>
- Huber, S. (2014). *Das zeitgenössische Klavierkonzert: Analysen zu M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühr, H. Lachenmann, G. Ligeti und W. Lutoslawski*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. [https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/downloads/productPreviewFiles/LP\\_978-3-205-79558-2.pdf](https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/downloads/productPreviewFiles/LP_978-3-205-79558-2.pdf)
- John Adams on Composing “Must the Devil Have All the Good Tunes?”. *Boosey & Hawkes*. (2022, January 5). [https://www.youtube.com/watch?v=ZJuh5mIBGs8&list=PLUlr\\_wAAZGRz16jz1NWsWlle14fGkvT&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=ZJuh5mIBGs8&list=PLUlr_wAAZGRz16jz1NWsWlle14fGkvT&index=3)
- Johnson, T. A. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *The Musical Quarterly*, 78(4), 742–773. <http://www.jstor.org/stable/742508>
- Koay, K. K. (2012). Baroque Minimalism in John Adams’s Violin Concerto. *Tempo*, 66(260), 23–33. <http://www.jstor.org/stable/23263085>
- May, T. (2008). A Flowering Tree: The Composer, The Music. *Jung Journal*, 2(1), 41–48. DOI: 10.1525/jung.2008.2.1.41
- Merriam-Webster. (n.d.). Honky-tonk. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved February 11, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/honky-tonk>
- MUST. Meaning of must in English (n.d.). In *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/must>
- Nowak, A. (2023). A New Aesthetic Ideas and the “Memory of Genre” in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Polish Instrumental Concertos. *Literature and Arts Review*, 4(1), 1–13. Science Signpost Publishing.
- Potter, K., & Gann, K. (2016). *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Ross, A. (2019, March 18). The Concerto Challenge. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/the-concerto-challenge>
- Sanchez-Behar, A. (2014). Symmetry in the Music of John Adams. *Tempo*, 68(268), 46–60. <https://www.jstor.org/stable/43927980>

- Sanchez-Behar, A. (2015). Finding Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns in Two Concerti by John Adams. *Music Theory Spectrum*, 37(2), 175–188. DOI: 10.1093/mts/mtv013
- Sanchez-Behar, A. (2023). Jazz Influence and Synthesis in the Music of John Adams. *Music Theory and Analysis (MTA)*, 10(1), 36–69. DOI: 10.11116/MTA.10.1
- Stein, R. (1999). John Adam's "Century Rolls." *Tempo*, 208, 66–67. <http://www.jstor.org/stable/944679>
- Stein, R. (2012). London, ENO: John Adams's "The Death of Klinghoffer". *Tempo*, 66(261), 66–67. <http://www.jstor.org/stable/23263158>

## REFERENCES

- Adams, J. (2018). Must the Devil Have All the Good Tunes?. Piano concerto. (Online Score). *Boosey & Hawkes*. <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=39295> [in English].
- Amarandei, T. (2022). Piano Concerto and Jazz Music in the Second Half of the 20th Century. New Approaches to the Stylistic Fusion Concept. *Artes. Journal of Musicology*, 25(26), 222–234. DOI:10.2478/ajm-2022-0014 [in English].
- Ashby, A. (2005). Minimalist opera. In M. Cooke (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (Cambridge Companions to Music), pp. 244–266. Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521780094.016 [in English].
- Bachtrack (2023, January 5). On the up: Bachtrack's Classical Music Statistics 2022. *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022> [in English].
- Bachtrack (2024, January 4). A steady transformation: Bachtrack's 2023 Classical Music Statistics. *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2023> [in English].
- Bernard, J. W. (2003). Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*, 21(1), 112–133. DOI: 10.2307/3250558 [in English].
- Cherland, M. R., & Cherland, C. (2017). Why Should the Devil Have All the Good Tunes? "Table Talk" given on February 28, 2017 at Luther College at the University of Regina (LCUR). <https://www.luthercollege.edu/university/academics/impetus/winterspring-2017/table-talks/why-should-the-devil-have-all-the-good-tunes/> [in English].

- Coroiu, P. M. (2021). A perspective on the concerto genre in the 20<sup>th</sup> century. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, Suppl.* (14), 49–56 [in English].
- Daines, M. (1995). “Nixon’s” Women: Gender Politics and Cultural Representation in Act 2 of “Nixon in China.” *The Musical Quarterly*, 79(1), 6–34. <http://www.jstor.org/stable/742514> [in English].
- Everett, Ya. U. (2017). ‘Counting Down’ Time: Musical Topics in John Adams’ Doctor Atomic. In E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*, (pp. 263–274). London and New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315090801-21 [in English].
- Fink, R. (2004). (Post-)minimalisms 1970–2000: the search for a new mainstream. In N. Cook & A. Pople (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (pp. 539–556). New York: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CHOL9780521662567.022 [in English].
- Fink, R. (2005). “Klinghoffer” in Brooklyn Heights. *Cambridge Opera Journal*, 17(2), 173–213. <http://www.jstor.org/stable/3878259> [in English].
- Huber, S. (2014). *Das zeitgenössische Klavierkonzert: Analysen zu M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühn, H. Lachenmann, G. Ligeti und W. Lutosławski [The contemporary piano concerto: Analyzes of M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühn, H. Lachenmann, G. Ligeti and W. Lutosławski]*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. [https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/downloads/productPreviewFiles/LP\\_978-3-205-79558-2.pdf](https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/downloads/productPreviewFiles/LP_978-3-205-79558-2.pdf) [in German].
- John Adams on Composing “Must the Devil Have All the Good Tunes?”. *Boosey & Hawkes*. (2022, January 5). [https://www.youtube.com/watch?v=ZJuh5mIBGs8&list=PLUr1r\\_wAANZGRz16jz1NWsWL1e14fGkvT&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=ZJuh5mIBGs8&list=PLUr1r_wAANZGRz16jz1NWsWL1e14fGkvT&index=3) [in English].
- Johnson, T. A. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *The Musical Quarterly*, 78(4), 742–773. <http://www.jstor.org/stable/742508> [in English].
- Koay, K. K. (2012). Baroque Minimalism in John Adams’s Violin Concerto. *Tempo*, 66(260), 23–33. <http://www.jstor.org/stable/23263085> [in English].
- May, T. (2008). A Flowering Tree: The Composer, The Music. *Jung Journal*, 2(1), 41–48. DOI: 10.1525/jung.2008.2.1.41 [in English].
- Merriam-Webster. (n.d.). Honky-tonk. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved February 11, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/honky-tonk> [in English].
- MUST. Meaning of must in English (n.d.). In *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/must> [in English].

- Nowak, A. (2023). A New Aesthetic Ideas and the “Memory of Genre” in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Polish Instrumental Concertos. *Literature and Arts Review*, 4(1), 1–13. Science Signpost Publishing [in English].
- Ponomarenko, O. (2003). *Main trends in the development of the Ukrainian piano concerto in the 1980s-1990s*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Potter, K., & Gann, K. (2016). *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group [in English].
- Reshetilov, B. (2021). *Piano concerto with string orchestra in the 20<sup>th</sup> century: genesis, evolution, specificity of chamber interpretation*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Ross, A. (2019, March 18). The Concerto Challenge. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/the-concerto-challenge> [in English].
- Sanchez-Behar, A. (2014). Symmetry in the Music of John Adams. *Tempo*, 68(268), 46–60. <https://www.jstor.org/stable/43927980> [in English].
- Sanchez-Behar, A. (2015). Finding Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns in Two Concerti by John Adams. *Music Theory Spectrum*, 37(2), 175–188. DOI: 10.1093/mts/mtv013 [in English].
- Sanchez-Behar, A. (2023). Jazz Influence and Synthesis in the Music of John Adams. *Music Theory and Analysis (MTA)*, 10(1), 36–69. DOI: 10.11116/MTA.10.1 [in English].
- Stein, R. (1999). John Adam's “Century Rolls.” *Tempo*, 208, 66–67. <http://www.jstor.org/stable/944679> [in English].
- Stein, R. (2012). London, ENO: John Adams's “The Death of Klinghoffer”. *Tempo*, 66(261), 66–67. <http://www.jstor.org/stable/23263158> [in English].
- Vashchenko, O. (2023). Towards a tradition: the evolution of Ph. Glass's music theater. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 67, 7–25. DOI 10.34064/khnum1-6701 [in Ukrainian].
- Zymohliad, N. (2022). Transformations of the piano concerto genre in the works of Ukrainian composers at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. *Current Issues in Humanities*, 52(1), 109–114. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15> [in Ukrainian].

**Svitlana Sheludiakova**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of the Ukrainian and Foreign Music History  
e-mail: sosvetika@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-2138-1290

**The genre of the piano concerto in John Adams's work  
on the example of "Must the Devil Have All the Good Tunes?"**

**Statement of the problem.**

*The genre of the instrumental concerto is an important part of the famous American composer John Coolidge Adams's oeuvre. This is evidenced by the popularity of his concertos among performers and the ongoing interest of researchers in them. However, the composer's piano concertos, especially the Third Concerto titled "Must the Devil Have All the Good Tunes?", remains largely unexplored, which prevents the elucidation of the principles of interpreting the genre.*

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

*The purpose of the study is to reveal the specifics of the genre and stylistic interaction in J. Adams's Third Piano Concerto, "Must the Devil Have All the Good Tunes?". For the first time the genre, stylistic, structural and dramaturgical features of this composition become the subject of analysis. The methods of structural and functional, genre and stylistic, and comparative analysis are used in the study.*

**Research results and conclusion.**

*The analysis of J. Adams's Third Piano Concerto, "Must the Devil Have All the Good Tunes?" indicates a combination of classical principles with features of minimalism and elements of jazz (ragtime, swing and other) and rock and roll. The classical principles are evident in the three-part structure of the cycle, the use of sonata form in the first movement and variation form in the second, and the orchestration that predominantly adheres to academic traditions. At the same time, there are the features of music poem genre, an openness of forms that appeal to the late-Romantic tradition, alongside with fragmentation inherited in contemporary compositional approaches. These aspects are counterbalanced by timbre dramaturgy, which embodies the idea of continuous development through the gradual addition of new instruments and registers, from the lowest to the highest.*

*Minimalist features are evident in the repetitiveness, the significant role of ostinato rhythms, in the structure of the theme of the second movement, and the use of variation form with the addition of new episode. They also interact with*

*baroque stylistics, as evidenced by the use of short trill-like motifs reminiscent of ornaments found in French harpsichord music.*

*Jazz features are embodied on the genre basis of ragtime, funk, and swing as the extensive use of syncopated formulas, accents, polyrhythmic combination of parts, quasi-improvised elements and the walking bass in the piano part, as well as the ensemble techniques borrowed from jazz-bands. The inclusion in the orchestra the bass guitar and the piano sampler with “Honky Tonk” timbre refers to the rock music, to the ragtime tradition and the honky-tonk bars’ music-making.*

*The programmatic aspect of the Concerto is realized through the stylistic interaction between the Classical embodying tradition, balance, and restraint, and the “diabolical” embodying fearlessness, freedom, and boldness associated in the Concerto with jazz, rock, and pop elements. Therefore, these aspects define the stylistic and dramaturgical uniqueness of J. Adams’s Third Piano Concerto, “Must the Devil Have All the Good Tunes?”.*

**Keywords:** *music of 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> century; American music culture; works of John Coolidge Adams; genre; instrumental concerto; piano concerto; dramaturgical logic; programmatic music; jazz; minimalism; stylistic interaction.*

*Стаття надійшла до редакції 4 березня 2024 року*