

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

НІКОЛЕНКО РОКСАНА ВІКТОРІВНА

УДК : 78.071.1(71)(092):780.616.432.072]:78.03

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТИЛЬОВІ МЕХАНІЗМИ
ВИКОНАВСЬКОЇ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ
М.-А. АМЛЕНА**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Р. В. Ніколенко

Науковий керівник –
Александрова Оксана Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Ніколенко Р. В. Стильові механізми виконавської та композиторської творчості Марка-Андре Амлена – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво») Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України та інформаційної політики. Харків, 2021.

У роботі досліджується виконавська та композиторська творчість видатного франко-канадського піаніста-віртуоза Марка-Андре Амлена (*Marc-André Hamelin*), яка викликає зацікавленість широкого кола слухачів і професійних музикантів. Твори М.-А. Амлена звучать на авторитетних конкурсах піаністів, а його концертні та студійні записи отримують схвальні відгуки провідних світових музично-критичних видань та відзначаються престижними винагородами. Втім, певні аспекти виконавської та композиторської діяльності митця поки що не отримали достатньо повного музикознавчого осмислення. В роботі обґрунтовується гіпотеза, що інтерес до творчості М.-А. Амлена багато в чому зумовлений яскравим відображенням у ній важливих тенденцій сучасної культури, таких як опрацювання музичної спадщини минулого, діалогічність, використання іронії як засобу музичного мислення.

Методологічною базою дослідження є комплекс ідей, втілених у естетично-філософських концепціях постмодерну. Однак, оскільки поняття постмодерн охоплює дуже широке коло соціологічних та мистецьких явищ, філософських ідей та культурологічних концепцій, в представленій роботі пропонується використовувати дотичну до постмодерну концепцію діалогу культур. Вона є більш предметною і дозволяє звужити коло досліджуваних питань та конкретизувати музичні явища, що слугують матеріалом дослідження. Використання цієї концепції дозволяє зосередити увагу на втіленні у музичному мистецтві принципу гри. В творчості М.-А. Амлена він

відображається у співставленні різних історичних стилів у рамках одного твору і специфіці застосування музичних цитат.

Серед важливих тенденцій сучасного музичного мистецтва, які втілюються у виконавській діяльності М.-А. Амлена, в роботі виділяються дві. Перша — звернення до творчості композиторів, музика яких, не зважаючи на свою художню цінність, довгий час лишалась поза увагою широкого кола виконавців та слухачів. Актуалізуючи її, канадський піаніст ставить маловідомих митців поряд із загальноновизнаними майстрами, доробок яких входить до золотого фонду фортепіанної літератури. Друга тенденція — включення до власного репертуару не лише оригінальних опусів різних авторів, але й транскрипцій, як власних, так і створених іншими композиторами. Ці твори можна сприймати як своєрідні «коментарі» до музичних «першоджерел».

Серед принципів постмодерної музичної естетики, які проявляються у композиторській творчості М.-А. Амлена, в роботі, в першу чергу, досліджується вибір тематичного матеріалу для подальшого опрацювання. Найбільш показовими в цьому сенсі є варіаційні цикли та транскрипції: звертаючись до цих жанрів, митець використовує музичний матеріал, який репрезентує історичні епохи від Середньовіччя та Ренесансу до Романтизму. Переміщуючи тематизм різних епох у контекст сучасної музичної мови, композитор іронічно переосмислює його та комбінує в рамках одного твору декілька різних стилів.

У дисертації підкреслюється, що взаємозв'язок виконавського та композиторського аспектів діяльності М.-А. Амлена втілюється в репертуарних вподобаннях митця, які знаходять безпосереднє відображення у створених ним опусах. В цьому сенсі М.-А. Амлена можна вважати продовжувачем творчої традиції таких піаністів-композиторів, як Ф. Ліст, Л. Годовський, Ф. Бузоні та С. Рахманінов. Певні принципи організації фактури та осмислення чужого тематизму, представлені в опусах М.-А. Амлена (в першу чергу транскрипціях та варіаціях), відсилають до

творчих методів означених митців. В найбільшій мірі це стосується стилів транскрипцій Л. Годовського та Ф. Бузоні, які М.-А. Амлен органічно поєднує у своїх творах цього жанру.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний аналіз виконавського та композиторського доробку канадського митця, на основі чого виявлено механізми його індивідуального стилю в єдності виконавського та композиторського аспектів. Досліджено зміни репертуарних пріоритетів М.-А. Амлена, що дозволяє уточнити періодизацію його виконавської творчості. Прослідковується зв'язок виконавської та композиторської творчості М.-А. Амлена з естетичними настановами постмодерну та дотичного до нього феномену діалогу культур, що використані як своєрідні ключі до осмислення специфіки творчості митця. Спосіб композиторської роботи М.-А. Амлена із запозиченим музичним матеріалом запропоновано розглядати як своєрідні музичні «гіперпосилання». Подальшого розвитку дістали музикознавчі теорії виконавського та композиторського стилів, виконавської інтерпретації, втілення естетичних настанов постмодерну та діалогу культур у музичному мистецтві.

Практичне значення роботи. Матеріали та висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у лекційних курсах «Історія світової музики», «Історія фортепіанного мистецтва» «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» для здобувачів освітніх рівнів бакалавра та магістра вищих навчальних музичних закладів України; у курсі «Актуальні аспекти теоретичного музикознавства» для аспірантів та асистентів-стажистів, а також у класі спеціального фортепіано.

Ключові слова: варіаційний цикл, діалог культур, жанр, індивідуальний виконавський/композиторський стиль, М.-А. Амлен, музичне «гіперпосилання», постмодерн, репертуар, транскрипція.

SUMMARY

Nikolenko R. V. Stylistic mechanisms of performing and composing creativity of Marc-André Hamelin – qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of culture of Ukraine and Information Policy. Kharkiv, 2021.

The work examines the performing and composing work of the outstanding French-Canadian virtuoso pianist Marc-André Hamelin, which arouses the interest of a wide range of listeners and professional musicians. M.-A. Hamelin's works are performed at reputable piano competitions, and his concert and studio recordings receive positive reviews from the world's leading music and critical publications and are awarded prestigious awards. However, certain aspects of the artist's performing and composing activities have not yet received a sufficiently complete musicological understanding. The paper substantiates the hypothesis that the interest in the work of M.-A. Hamelin is largely due to the vivid reflection in it of important trends of modern culture, such as the study of the musical heritage of the past, dialogicism, and the use of irony as a means of musical thinking.

The methodological basis of the research is a set of ideas embodied in the aesthetic and philosophical concepts of postmodernism. However, since the concept of postmodernism covers a very wide range of sociological and artistic phenomena, philosophical ideas and cultural concepts, the presented paper suggests using the concept of dialogue of cultures tangent to postmodern. It is more substantive and allows you to narrow down the range of issues studied and specify the musical phenomena that serve as the research material. Using this concept allows you to focus on the implementation of the principle of play in the musical art. In the work of M.-A. Hamelin it is reflected in the comparison of different historical styles within a single work and the specifics of the use of musical quotations.

Among the important trends of contemporary musical art, which are embodied in the performing activities of M.-A. Hamelin, two stand out in the work. The first is an appeal to the work of composers whose music, despite its artistic value, has long been ignored by a wide range of performers and listeners. Updating it, the Canadian pianist puts little-known artists along with generally recognized masters, whose heritage is included in the golden fund of piano literature. The second trend is to include in your own repertoire not only original opuses by different authors, but also transcriptions, both your own and created by other composers. These works can be perceived as a kind of “commentary” on musical “primary sources”.

Among the principles of postmodern musical aesthetics, which are manifested in the compositional creativity of M.-A. Hamelin, the work primarily examines the choice of thematic material for further study. The most significant in this sense are variational cycles and transcriptions: referring to these genres, the artist uses musical material that represents historical epochs from the Middle Ages and Renaissance to Romanticism. Moving the thematism of different eras into the context of modern musical language, the composer ironically reinterprets it and combines several different styles within one work.

The dissertation emphasizes that the relationship between the performing and compositional aspects of M.-A. Hamelin’s activity is embodied in the artist’s repertoire preferences, which are directly reflected in the opuses created by him. In this sense M.-A. Hamelin can be considered a continuation of the creative tradition of such pianists and composers as F. Liszt, L. Godowsky, F. Busoni and S. Rachmaninoff. Certain principles of organizing texture and understanding other people's thematicism, presented in the opuses of M.-A. Hamelin (primarily transcriptions and variations), refer to the creative methods of these artists. To the greatest extent, this applies to the transcription styles of L. Godowsky and F. Busoni, which M.-A. Hamelin organically combines in his works of this genre.

The scientific novelty of the results obtained lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive analysis of the performing

and compositional heritage of a Canadian artist was carried out, on the basis of which the mechanisms of his individual style in the unity of performing and compositional aspects were identified. Changes in the repertoire priorities of M.-A. Hamelin are studied, which makes it possible to clarify the periodization of his performing work. There is a connection between the performing and compositional creativity of M.-A. Hamelin with the aesthetic instructions of postmodernism and the related phenomenon of cultural dialogue, which are used as a kind of key to understanding the specifics of the artist's work. The method of M.-A. Hamelin's compositional work with borrowed musical material is proposed to be considered as a kind of musical "hyperlinks". Musicological theories of performing and compositional styles, performing interpretation, and the embodiment of postmodern aesthetic attitudes and cultural dialogue in musical art were further developed.

Practical significance of the work. Materials and conclusions of the dissertation research can be used in the lecture courses "History of world music", "History of piano art", "Analysis of musical works", "Musical interpretation" for applicants of bachelor's and master's educational levels of higher educational music institutions of Ukraine; in the course "Actual aspects of theoretical musicology" for graduate students and trainee assistants, as well as in the special piano class.

Key words: dialogue of cultures, genre, individual performing/composing style, M.-A. Hamelin, musical "hyperlink", postmodern, repertoire, transcription, variational cycle.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ніколенко Р. Специфіка іронічного у творчості М.-А. Амлена на прикладі «Варіацій на тему Паганіні». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 52. Когнітивне музикознавство. С. 132–144.

2. Ніколенко Р. Композиторський та виконавський стиль М.-А. Амлена у контексті естетики постмодернізму. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. XIV. С. 168–180.

3. Ніколенко Р. Інтерпретація чужого тематичного матеріалу в композиторській творчості М.-А. Амлена. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харківська державна академія культури. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 175–183.

4. Ніколенко Р. Жанрова основа транскрипцій М.-А. Амлена (на прикладі *Étude No.1: Triple Étude (after Chopin)* и *Tico-tico no fubá*). *The European journal of arts*. Vienna : Premier publishing, 2020 №1. P. 63–67.

5. Ніколенко Р. Історична ретроспектива у композиторській творчості М.-А. Амлена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 238–252.

6. Ніколенко Р. Варіаційні цикли Марка-Андре Амлена: композиторська інтерпретація жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 127. ISSN 2522-4204 (online). С. 83–95.

7. Ніколенко Р. В. Леопольд Годовський – Марк-Андре Амлен: історико-культурний діалог митців. *Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»*. Харківська державна академія культури, 26–27 листопада 2020 року. Харків : Видавець ПП Озеров Г. В., 2020. С. 319-321.

ЗМІСТ

Зміст	9
Вступ	11
Розділ 1 Методологічні засади вивчення виконавської та композиторської творчості М.-А. Амлена	19
1.1. Втілення сучасних мистецьких тенденцій у творчості М.-А. Амлена	19
1.2. Осмислення творчості М.-А. Амлена у контексті сучасних естетико-філософських парадигм	30
1.3. Музикознавчі засади дослідження творчої діяльності М.-А. Амлена.....	47
Висновки до Розділу 1	81
Розділ 2 Аналіз виконавської діяльності М.–А. Амлена як засіб осягнення специфіки індивідуального стилю	84
2.1. Періодизація концертної діяльності М.-А. Амлена	84
2.2. Відображення стильових орієнтирів М.-А. Амлена у дискографії та концертних програмах	106
2.3. Аналіз інтерпретаційних версій творів інших композиторів та власної музики як засіб визначення індивідуального виконавського стилю М.-А. Амлена	114
Висновки до Розділу 2	142
Розділ 3 Жанрово-стильовий аспект композиторської творчості М.–А. Амлена	147
3.1. Композиторська інтерпретація варіаційної форми	147
3.2. Стильова спадкоємність в транскрипціях М.-А. Амлена (на матеріалі творів зі збірки <i>On The Short Side</i>)	167

3.3. Трактовка композитором циклу фортепіанних мініатюр на прикладі <i>Con intimissimo sentimento</i>	184
3.4. <i>Barcarolle</i> (2013), як приклад композиторської інтерпретації сонатно-симфонічного циклу	194
Висновки до Розділу 3	202
Висновки	209
Список використаних джерел	218
Додаток	236

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасне фортепіанне мистецтво продовжує невпинно розвиватися слідуючи основним вимогам, що висувають перед ним загальнокультурні орієнтири ХХІ ст. Деякі з них безпосередньо пов'язані із запитамі нинішньої аудиторії слухачів, увагу яких зазвичай привертає віртуозність, а також відкриття забутих сторінок фортепіанної літератури. Інші тенденції вбачаються у тому, що піаністи-віртуози, бажаючи справити враження на публіку, самостійно пишуть яскраві обробки, основою яких є технічне ускладнення матеріалу, що допомагає продемонструвати найвищу майстерність гри. Однак, деякі виконавці не лише створюють ефектні композиції, але являються авторами цілком оригінальних, як у композиційному рішенні, так і в відношенні стилю, опусів, в котрих знаходять відображення провідні естетико-філософські парадигми.

Яскравим втіленням сучасних мистецьких тенденцій є творчість канадського митця, всесвітньо визнаного піаніста-віртуоза та композитора Марка-Андре Амлена (*Marc-André Hamelin*) (1961 р.н.). Досконала гра музиканта та довершені інтерпретації творів, що входять у золотий фонд фортепіанної літератури, відмічаються у світовій пресі багатьма музичними критиками. Виконавська та композиторська діяльність М.-А. Амлена привертає увагу і музикознавців. Прикладом такого наукового інтересу може слугувати монографія Р. Рімма [179], в якій музикознавцем розглянуті певні аспекти творчості канадського майстра. Прагнення піаніста до просвітницької діяльності змушує вбачати в ньому продовжувача традиції, що бере свій початок від Ф. Ліста та в різні часи знаходила своє втілення у творчості видатних піаністів: А. Рубінштейна, С. Рахманінова, С. Ріхтера, Д. Благорова. Це проявляється у включенні до репертуару технічно складних творів маловідомих широкому загалу композиторів, таких як Ш.–В. Алькан,

К. Сорабджі, Л. Годовський, та відкритті досі «закритих» сторінок фортепіанного репертуару (М. Рославець, М. Метнер, Г. Катуар¹).

Окрім інтенсивної виконавської діяльності та вражаючої дискографії М.-А. Амлен є автором багатьох творів, в яких задіяний його улюблений інструмент. Переважна більшість із них – це опуси для фортепіано соло, однак є також декілька камерних творів та п'єси для механічного фортепіано, зокрема, відомий «Цирковий галоп» (*Circus Galop*). У мистецьких пошуках композитора можна прослідкувати вплив деяких сучасних художніх естетико-філософських напрямків, зокрема діалогу культур та постмодерну. Однак, на даний момент специфіка його композиторського та виконавського стилю ще не знайшла належне їй повноцінне обґрунтування у вітчизняному музикознавстві, та потребує детального наукового осмислення, що й обумовлює *актуальність обраної теми*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно науково-дослідницького плану Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2021 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 30.11.2017 р.).

Мета дослідження – виявити стильові механізми композиторської та виконавської творчості М.-А. Амлена.

Завдання дослідження обумовлені визначенням його мети:

- розглянути виконавську та композиторську творчість М.-А. Амлена у контексті провідних мистецьких орієнтирів сучасності;
- шляхом аналізу дискографії та відомостей про концертні програми визначити репертуарні вподобання М.-А. Амлена;

¹ Bach cantatas website *Marc-André Hamelin (Piano)* [138].

— виявити основні риси виконавського стилю М.-А. Амлена, спираючись на аналіз інтерпретацій творів інших композиторів та власних творів канадського піаніста;

— визначити основні жанри композиторської творчості М.-А. Амлена;

— дослідити основні принципи роботи композитора із запозиченим тематичним матеріалом;

— визначити стильові механізми творчості М.-А. Амлена у взаємодії її виконавської та композиторської складових.

Об'єктом дослідження є фортепіанне мистецтво другої третини ХХ – початку ХХІ ст.; **предметом** – стильові механізми виконавського та композиторського стилю М.-А. Амлена.

Матеріал дослідження:

1. Збірка-цикл фортепіанних мініатюр *Con intimissimo sentimento* (1986–2000), різноманітні твори і транскрипції зі збірки фортепіанних мініатюр *On the short side*, варіаційні цикли *Theme and Variations (Cathy's Variations)* (2007), *Variations on a Theme of Paganini* (2011) *Chaconne* (2013), *Pavane Variée* (2014), твір крупної форми *Barcarolle* (2013), транскрипція *Tico-Tico No Fubá* (1995), *Toccata on «L'homme armé»*(2017).

2. Аудіо- та відеозаписи концертних виступів М.-А. Амлена (10 березня 2003 року в Стокгольмі; 2013 року в Москві; концерт 25 вересня 2016 року, що відбувся в Гетеборгу (Швеція); студійний відеозапис [139] зроблений нью-йоркською радіостанцією класичної музики *WQXR*, перед прем'єрою *Pavane Variée* у *Carnegie Hall*; концертний відеозапис виступу М.-А. Амлена у *Chan centre for the performing art* при Університеті Британської Колумбії (*University of British Columbia*) в Ванкувері (Канада), зроблений канадською FM-радіо мережею *CBC – music*. [137]; сольний концерт у форматі *Livestream* 14 квітня 2020 року за підтримки *Chamber Music Society of Detroit, 92nd Street Y, University of Chicago Presents*; відеовиступ канадського віртуоза під час карантину навесні 2020 року, в рамках мистецької акції *Notes of Hope: Music*

for the frontline під девізом *One performance once a day one reason: to give thanks*.

3. Дискографія загалом та окремі, цікаві у контексті дослідження твори, представлені на студійних альбомах *Leopold Godowsky: Original Works and Transcriptions (1988)*, *Marc-André Hamelin: Études (2010)*.

4. Інтерв'ю музиканта та запис радіопередачі *Mind over finger. Podcast. Episode 060 Marc-André Hamelin: musical offering in order*.

Методи дослідження. Визначення специфіки виконавського та композиторського стилів М.-А. Амлена зумовило звернення до загальних та спеціальних наукових методів:

— історичний використовується при розгляді творчості М.-А. Амлена в контексті розвитку музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть;

— феноменологічний сприяє усвідомленню особистості піаніста-композитора у контексті сучасних тенденцій фортепіанного мистецтва та естетики постмодерну;

— герменевтичний (інтерпретаційний) надає можливість досягнути специфіку виконавської та композиторської інтерпретації митцем як власних творів, так і творів інших композиторів.

— метод жанрово-стильового аналізу дозволяє виявити індивідуальні риси фортепіанної творчості М.-А. Амлена;

— метод функціонально-структурного аналізу спрямований на осмислення особливостей організації музичних творів М.-А. Амлена;

— метод компаративного (порівняльного) аналізу сприяє осмисленню творчих методів роботи М.-А. Амлена і визначенню механізмів індивідуального виконавського та композиторського стилю М.-А. Амлена через співставлення з творчістю піаністів-композиторів, спадкоємцем яких себе вважає сам музикант.

Теоретична база дослідження. Проблематика дисертації зумовила звернення до фундаментальних досліджень музичної науки, серед яких роботи, присвячені питанням:

1. естетики та філософії постмодерну та діалогу культур (Р. Барт [9], З. Бауман [10; 11; 156; 157; 158], М. Бахтін [12], Л. Березовчук [13], В. Біблер [14], О. Бурмістрова [19], Т. Гуменюк [25], Ф. Джеймісон [27], Д. Дувірак [28], У Еко [117], О. Зінкевич [32], О. Козаренко [37], А. Кусаїнов [41], Ж.-Ф. Ліотар [44], Н. Маньковська [47], Б. Марков [49], О. Пилипенко [70], О. Протопопова [74], В. Ратніков [78], Д. Ружинська [80], О. Самойленко [83; 84], Б. Сюта [94; 95; 96], М. Фуко [107]);

2) принципам роботи із чужим тематичним матеріалом (С. Анюхіна [3], М. Борисенко [17], Б. Бородін [18], А. Денисов [26], С. Лаврова [42], О. Рощенко [79].);

3) жанру варіацій, варіаційності та варіантності (О. Верба [20], Вл. Протопопов [73], В. Цуккерман [113].);

4) питанням принципів побудови музичних форм та специфіки музичного тематизму (М. Арановський [4], Б. Асаф'єв [5], В. Бобровський [15; 16], Н. Горюхіна [23], В. Задерацький [31], Ц. Когоутек [36], Л. Мазель [45; 46], Є. Назайкінський [59; 60], І. Способін [92], Ю. Тюлін [100; 101], В. Холопова [108; 109; 110; 111], В. Цуккерман [113; 114; 115], С. Шип [116].);

4) індивідуального стилю та інтерпретації (О. Кандинський-Рибніков [33], О. Катрич [35], Н. Корихалова [40], А. Мартінсен [50], В. Медушевський [51], М. Михайлов [54], Я. Мільштейн [52; 53], В. Москаленко [55; 56; 57], Є. Назайкінський [61], Д. Рабінович [76], С. Раппорт [77], І. Рябов [82], В. Сирятський [86], Т. Сирятська [87], С. Скребков [89; 90; 91], І. Сухленко [93], К. Тимофеева [98], О. Фекете [104].);

5) проблемам фортепіанного мистецтва (Н. Бажанов [7; 8], А. Карабанова [34], А. Корто [39], Є. Ліберман [43], Г. Мурадян [58], А. Пруцька [75], І. Рябов [81], С. Фейнберг [102; 103].)

Окремо варто назвати праці присвячені творчості М.-А. Амлена, а саме статті (К. Підпорінова [71], К. Cochran [161], L. Forman [163], A. Kartainis [175].), монографію (R Rimm [179]), а також відгуки на виступи митця у світових музично-критичних виданнях ([159; 162; 164; 177; 178; 180; 181; 183; 184.]). Іншу підгрупу становлять довідкові матеріали, у яких відображені певні аспекти діяльності канадського піаніста ([153; 174; 182; 185]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві:

— прослідковується зв'язок виконавської та композиторської творчості М.-А. Амлена із естетичними настановами філософії постмодерну та виявляється можливість тлумачити важливі риси його стилю за допомогою концепції діалогу культур;

— в музикознавчий обіг введено поняття «гіперпосилання» в контексті музикознавчої науки, що розглядається у контексті композиторського стилю М.-А. Амлена та виявляється найбільш доречним для опису способу композиторської роботи із запозиченим музичним матеріалом.

— виявляються механізми взаємовпливу виконавського та композиторського стилів М.-А. Амлена;

— представлений комплексний аналіз композиторського доробку канадського митця;

— пропонується періодизація виконавської творчості М.-А. Амлена на основі репертуарних пріоритетів, властивих тому чи іншому часовому відрізку діяльності митця та втілених як у його концертних програмах, так і студійних альбомах;

Подальший розвиток одержали:

- музикознавчі теорії виконавського та композиторського стилю (К. Мартінсен, Є. Назайкінський, М. Михайлов, Я. Мільштейн),
- виконавської інтерпретації (В. Москаленко),
- ідеї філософії постмодерну і спорідненого із ним явища діалогу культур та їх втілення у музичному мистецтві (О. Протопопова, Д. Ружинська, О. Самойленко).

Практичне значення полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія світової музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва» «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» для бакалаврів та магістрів вищих навчальних музичних закладів України, курсу «Аспекти теоретичного музикознавства» для аспірантів, а також у класі спеціального фортепіано для студентів, асистентів-стажистів.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданні кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету імені І. П. Котляревського. Основні положення були публічно оприлюднені в наукових доповідях на 9 конференціях: Звітня науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 22 лютого 2019 р.); III Всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 21-22 березня 2019 р.); Дев'ятнадцята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 5-6 квітня 2019 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Харків, 21-22 лютого 2020 р.); I відкрита звітна конференція Ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (онлайн) «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 16 травня 2020 р.); Двадцята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (онлайн) «Інтерпретаційний потенціал музичного

твору» (Київ, 30 жовтня – 1 листопада 2020, платформа Zoom); Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 26-27 листопада 2020); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 4-6 березня 2021), II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні) (Харків, 17-18 травня 2021). За основними матеріалами дослідження опубліковано 6 статей («Специфіка іронічного у творчості М.-А. Амлена на прикладі «Варіацій на тему Паганіні»; «Композиторський та виконавський стиль М.-А. Амлена у контексті естетики постмодернізму»; «Інтерпретація чужого тематичного матеріалу в композиторській творчості М.-А. Амлена»; «Жанрова основа транскрипцій М.-А. Амлена (на прикладі Étude No.1: Triple Étude (after Chopin) и Tico-tico no fubá)»; «Історична ретроспектива у композиторській творчості М.-А. Амлена»; «Варіаційні цикли Марка-Андре Амлена: композиторська інтерпретація жанру»).

Публікації. Основні результати дослідження опубліковано в 6 наукових працях: з яких – 5 у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у зарубіжному фаховому періодичному виданні (Відень-Чехія).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів (10 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (185 позицій, з них –29 іноземними мовами) та Додатку Загальний обсяг роботи – 277 сторінок, із них основного тексту – 207 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ М.-А. АМЛЕНА

1.1. Втілення сучасних мистецьких тенденцій у творчості М.-А. Амлена

Формування методологічної основи обумовлене завданнями цього дослідження і означає, по-перше, виявлення ведучих, найбільш помітних тенденцій сучасної культури взагалі, та музичної культури зокрема. Серед усього різноманіття парадигм сучасної культури дієвими засобами пізнання виконавської та композиторської творчості М.-А. Амлена на наш погляд є діалог культур та постмодерн. Ці в певному сенсі близькі між собою концепції можуть розглядатися як своєрідні інструменти розуміння мистецької діяльності канадського митця, та допомагають вписати її у сучасний культурний контекст. По-друге, створення методологічної основи дослідження передбачає певні способи осмислення та аналізу означених культурних явищ. По-третє, дуже важливим представляється перехід від розгляду загальнокультурних феноменів до аналізу специфіки музичних явищ.

Одним із прикладів втілення образу сучасного митця є творчість всесвітньо визнаного канадського композитора та піаніста-віртуоза Марка-Андре Амлена. У своїй діяльності він майстерно поєднує виконавський та композиторський аспекти, які знаходяться у безпосередньому взаємозв'язку. Виконавський репертуар, що обирається ним, зокрема стиль композиторів, яких він виконує, знаходить відображення у власному композиторському стилі, а багато творів, написаних М.-А. Амленом, включаються автором у його концертні програми. Таким чином він відроджує традицію музикантів-композиторів та виконавців і пропагандистів власних творів, епоха яких на певний час відійшла у небуття,

залишивши в історії імена останніх яскравих своїх представників – С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, М. Метнера.

Свідомим інтересу до творчої індивідуальності М.-А. Амлена є монографія Р. Рімма *The composer-pianists Hamelin and The Eight*, яка виникла у результаті безпосереднього спілкування автора із митцем. В ній дослідник проводить паралель між виконавською та композиторською діяльністю канадського піаніста та діяльністю його творчих попередників Ш.-В. Алькана, К. Сорабджі, Ф. Бузоні, Л. Годовського, С. Фейнберга, О. Скрябіна, М. Метнера, С. Рахманінова. Музикознавець поєднує цих композиторів в умовне об'єднання «Вісімка», оскільки їх, як і відомі співтовариства композиторів, наприклад, Балакіревський гурток, відомий під назвою «Могутня купка», та «Французька шістка» об'єднують спільні мистецькі орієнтири, та безпосередній взаємозв'язок їх життєвих шляхів, який не зважаючи на відмінність культурного середовища, проявлявся в інтересі до музики та творчості один одного. Як зазначає Р. Рімм «здебільшого композитори “Вісімки” знали один одного персонально, публікували статті один про одного або ж грали музику один одного»² [179, с. 11]. У монографії Р. Рімм відмічає деякі риси композиторської та виконавської манери М.-А. Амлена, наводячи багато цитат самого митця про його ставлення до процесу створення музики, виконавської діяльності та до творчості композиторів «Вісімки».

Крім монографії існує багато інших ресурсів, в яких певним чином висвітлена діяльність М.-А. Амлена. Це досить повна біографія піаніста, наведена на сайті, присвяченому творчості Й. С. Баха, та всіх видатних виконавців його музики, *Bach Cantatas Website* [138], значна кількість відгуків у інтернет-пресі на його виступи та інтерв'ю із митцем [48; 141; 142; 147; 159; 162; 164; 177; 178; 180; 181; 183; 184], документальні фільми, (серед яких найбільш цікавим з біографічної точки зору є *Marc-André Hamelin – It's*

²«For the most part, The Eight knew one another personally, published articles about each other, or played one another's music» [179, p. 11].

all about the music [141]. На сайті, присвяченому життю та творчості К. Сорабджі, *Sorabji Archive*, [146] представлений офіційний список власних творів М.-А. Амлена із детальною інформацією щодо року написання, видавництва, кількості сторінок та приблизною тривалістю їх звучання. Серед інтернет ресурсів відзначимо офіційний сайт музиканта, який надає інформацію щодо його концертної діяльності, містить перелік творів, дискографію, посилання на інтернет-відгуки іноземної преси, фото- та відеогалерею.

Довершує наведений список джерел, присвячених творчості канадського піаніста, статті, в яких надається огляд виконавського і композиторського аспектів діяльності М.-А. Амлена. Серед них назвемо статтю канадського музикознавця Лани Форман *Who's afraid of Marc-André Hamelin? (A portrait of a Canadian musician)* [163], яка, хоча написана в публіцистичному стилі, містить цікаві зауваження щодо особистості митця. В інших статтях є наукові спостереження щодо окремих його творів, таких як *Toccata on «L'homme armé»* та загальний огляд циклів *12 Études in All the Minor Keys* і *Con intimissimo sentimento*.

Окремий інтерес для вивчення стилю М.-А. Амлена становлять коментарі до власних творів. В них митець торкається історії створення окремих п'єс і циклів, виявляє певні особливості їх побудови, роз'яснює, чим зумовлене застосування у опусі тієї чи іншої цитати або музичної теми. Це значно розширює сприйняття його творчості та допомагає виконавцям краще збагнути контекст обраного твору.

Вивчення цих джерел дає можливість відтворити повноцінний творчий портрет канадського піаніста, визначити основні віхи його життя та мистецькі орієнтири його виконавської та композиторської творчості.

Марк-Андре Амлен – канадський піаніст та композитор. Народився 5 вересня 1961 р. у місті Монреаль, що є одним із найбільших у Квебеку – франкомовній провінції на сході Канади.

Заняття на фортепіано він розпочав у віці п'яти років, а вже в дев'ять років став переможцем канадського музичного конкурсу. На формування музичних вподобань майбутнього піаніста-віртуоза значно вплинув його батько Жилль Амлен (*Gilles Hamelin*), який, не зважаючи на те, що за професією був фармацевтом, дуже захоплювався грою на фортепіано. Маючи значну домашню бібліотеку, саме він познайомив М.-А. Амлена із роботами таких композиторів як Ш.-В. Алькан, Л. Годовський, К. Сорабджі. Цікавість до їх творчості канадський митець поніс крізь роки, активно виконуючи опуси цих авторів.

Початкову музичну освіту майбутній композитор отримав у музичній школі імені Венсана Д'енді у Івонни Юбер³. Вона була прекрасною піаністкою і активно поборницею педагогічних ідей А. Корто, а також зробила вагомий внесок у розвиток піанізму. «<...> Виключна якість її викладання мали глибокий вплив на учнів, багато із яких увіковічують її учення, стиль та ідеї у всіх областях музики» [174]. У 1979 р. вона отримала медаль від Канадської музичної ради і диплом Почесного Легіону ССА, а в 1979 р – *Prix de musique Calixa-Lavallée*. Іншим свідченням визнання І. Юбер слугує той факт, що в 1989 р. *PDA* назвав свою велику репетиційну залу на її честь. [там само]

Подальше навчання М.-А. Амлен продовжив у Темплському університеті в Філадельфії під керівництвом Харві Відена (*Harvey Wedeen*), який навчався у Р. Казадезюса, І. Венгерової і А. Маркус [182, с. 68], та

³ Івонна Юбер (фр. Yvonne Hubert; 28 травня 1895, Мускрон, Бельгія — 8 червня 1988, Монреаль) — канадська піаністка і музичний педагог. Розпочала свій музичний шлях беручи уроки фортепіано у Лїлльському університеті, однак згодом її талант був помічений Альфредом Корто, Габрієлем Форє та Андре Жедальже і в 1906 р. вона вступила до Паризької консерваторії. Спочатку І. Юбер навчалася у класі Маргерет Лонг, а потім із 1908 займалася у Альфреда Корто. Окрім цього, вона також вивчала теорію у Моріса Еммануеля та камерну музику у Камілі Шевілляр.

Під керівництвом Г. Форє, який доручив І. Юбер виконання декількох своїх творів, вона розпочала кар'єру концертуючої піаністки, виступивши у Франції, Бельгії, Канаді, США, як сольоно, так і в дуєті зі своїм братом Марселем, який був віолончелістом.

У 1926 р. вона оселилася у Монреалі, а в 1929 р. заснувала фортепіанну школу А. Корто, що допомагало їй пропагувати французьку традицію загалом, та педагогічний метод Корто. За роки, що вона викладала у цій школі, її учнями були Сюзанна Блонден, Мішель Дюссо, Уільям Стівенс та інші.

З 1925 по 1979 І. Юбер працювала у *École Vincent-d'Indy* та інших навчальних закладах. Серед її учнів були переможці національних та міжнародних конкурсів: Анрі Брассар, Режан Коальє, Марк Дюран, Яніна Фіалковська, Марк-Андре Амлен, Клод Лабель та інші. [174].

Рассела Шермана (*Russell Sherman*)⁴, якого прийняв в учні Е. Штеерман (*Edward Steuermann*), що у свою чергу навчався у Ф. Бузоні та був відомий своїми інтерпретаціями музики Л. Бетховена та дванадцятитонової школи [185]. Харві Віден відіграв досить визначальну роль у житті М.-А. Амлена. Саме за його рекомендацією майбутній композитор вступив до університету. [182].

У 1982 р. М.-А. Амлен став переможцем декількох конкурсів, таких як *The International Stepping Stones of the Canadian Music Competitions* та *The International Piano Competition* у Преторії (Південна Африка). У 1985 р. він отримав першу премію на *Carnegie Hall's International Competition of American Music*, завдяки якій привернув увагу широкої аудиторії та розпочав свою кар'єру концертуючого піаніста, отримавши багато ангажементів в США із відомими оркестрами, та підписавши контракт із *New World Records*.

Отримавши всесвітнє визнання, музикант дав багато концертів у різних куточках світу. Географія його виступів досить значна, та охоплює велику кількість країн та міст серед яких Амстердам, Антверпен, Берлін, Мехіко, Франкфурт, Мілан, Бірмінгем, Монреаль, Стамбул, Москва, Париж, Нью-Йорк, Квебек, Торонто, Оттава, Відень, Роттердамі, Філадельфія, Вашингтон, Пуерто-Ріко, Варшава.

Піаніст приймає участь у багатьох фестивалях, серед яких *La Grange de Meslay*, *Lanaudière*, *Singapore Piano*, *The Chopin Festivals of Bagatelles*, *Bad Kissingen*, *Belfast*, *Cervantino*, *Ruhr piano*, *Snape Maltings Proms*, *Ravinia* та багато інших [138]. Також М.-А. Амлен регулярно долучається до

⁴ Рассел Шерман – один із визначних піаністів у США. Він відомий насамперед завдяки своїм записам фортепіанної музики Ф. Ліста та сонат Л. Бетховена. На фортепіано почав займатися у віці шести років, та дебютував у п'ятнадцять років в нью-йоркській ратуші. Освіту він здобув у Колумбійському університеті, по закінченні отримавши ступінь бакалавра гуманітарних наук. Вивчав композицію під керівництвом Еріха Ітора Кана.

Р. Шерман заслужив визнання як інтерпретатор сучасної музики, а його виконавський стиль характеризується технічною точністю, глибоким розумінням різних музичних стилів. Він вів досить інтенсивну концертну діяльність виступаючи як сольоно, так і з різними симфонічними оркестрами, серед яких Чикагський, Бостонський, Пітсбургський, Нью-Йоркський симфонічні оркестри. Піаніст виступав і за межами Штатів, його концертна географія включає такі країни як Англія, Росія, Франція, Німеччина, Італія, Канада, країни Південної Америки та Корея.

Міжнародне визнання Р. Шерман отримав завдяки своєму запису «Трансцендентних етюдів» Ф. Ліста у 1973 р.[185].

концертних проектів *The International Piano Series at London's South Bank Centre, Wigmore Hall Master-concert Series*. Іншим цікавим фактом із його біографії є дана ним серія із шести сольних концертів в Токіо, названих «200 років піанізму з Марком-Андре Амленом» (*200 Years of Pianism with Marc-André Hamelin*). Назва цього концертного циклу дає підстави провести певну паралель, між концертами М.-А. Амлена та відомими «Історичними концертами» Ан. Рубінштейна, що також ставили на меті охопити найбільш широкий часовий проміжок фортепіанного мистецтва. На таку аналогію вказується, зокрема, і в одному із інтернет-ресурсів, присвячених творчості М.-А. Амлена [30].

Ведучи активну концертну діяльність не тільки як соліст, канадський віртуоз виступає із багатьма відомими оркестрами, серед яких Манхеттенський, Нью-Йоркський та Берлінський філармонічні оркестри, Бостонський симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Торонто та Квебек-Сіті, Симфонічні оркестри Детройта, Філадельфії, Сан-Франциско, Монреалю та Мінеаполіса. Лондонський філармонічний оркестр, *Tonhalle Orchestra* (Цюрих), Австралійський камерний оркестр та багато інших. У 1987 році М.-А. Амлен у якості соліста виступав із оркестром *MSO* під час його європейського турне. У тому ж році Канадська рада нагородила його премією Фонду Сільви Гелбер, а в 1989 р. премією Вірджинії П. Мур.

Інше амплуа митця – це камерна музика. Піаніст створює творчі тандеми із віолончелісткою Софі Роллан (*Sophie Rolland*), скрипалькою Анжель Дюбо (*Angèle Dubeau*), сопрано Каріною Говен (*Karina Gauvin*) та зі своєю першою дружиною Джоді Карін Еплбаум, (*Jody Karin Applebaum*) (сопрано). Також М.-А. Амлен виступає у складі фортепіанних дуетів із відомими піаністами: Лейфом Ове Анднесом (*Leif Ove Andsnes*), Пірсом Лейном (*Piers Lane*). Луїзою Бессетт (*Louise Bessette*).

Щодо репертуарних пріоритетів канадського митця, то тут проявляється тяжіння до відкриття забутої, не часто виконуваної музики XIX–XX ст. та цікавість до маловідомих композиторів кінця XIX – початку

XX ст. – Л. Орнштейна, М. Метнера, М Рославця, Г Катуара, Шарля Іва. Інша сфера інтересів – виконання складних, віртуозних творів піаністів-композиторів Л. Годовського, Ш.-В. Алькана, К. Ш Сорабджі. При цьому його феноменальна техніка і довершений піанізм допомагають однаково природньо почувати себе і в стандартному репертуарі.

Виконавець має надзвичайно широку дискографічну палітру. За останніми даними, що можна знайти на офіційному сайті музиканта [144], ним записано понад 100 *CD* дисків, більшість із яких під лейблом *Hyperion*. Дискографія М.-А. Амлена включає твори для фортепіано соло, фортепіанні концерти, камерні твори, фортепіанні ансамблі. Вражаючим є різноманіття виконуваної ним музики, адже піаніст у своїй творчості охоплює значний відрізок розвитку фортепіанного мистецтва, починаючи від раннього класицизму (К.-Ф. Е. Бах) і до музики XX–XXI ст.

Якщо розглянути весь список композиторів, до творчості яких звертається канадський митець, то можна виявити декілька основних тенденцій. **Перша із них** – це загально визнані, та часто виконувані композитори: Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, Дж. Філд, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Й. Брамс, Ш.-В. Алькан, А. Гензельт, К. Дебюссі, М. Равель, І. Альбеніс, К. Сен-Санс, Е. Вілла-Лобос, Г. Форе, М. Рeger, Л. Яначек, М. Балакірев, А. Рубінштейн, О. Скрейбін, С. Рахманінов, К. Шимановський, Р. Штраус, С. Франк, Д. Шостакович, І. Стравінський, Дж. Гершвін, Ф. Пуленк, А. Шнітке, Р. Щедрін.

Другу умовну групу становить творчість композиторів XX-XXI ст: М. Капустін, М. Рославець, У. Болком, А. Вайссенберг, А. Казелла, Й. Маркс, Б. Мартину, Р. Меттон, Ж. Етю А. Превост, А. Копленд, Ш. Вольпе, Г. Катуар, Ф. Гульда, А. Деко, П. Дюка, Дж. Адамс, Софі-Кармен Эххардт-Граммат, П. Грейнджер, Л. Орнштейн, Дж. Антейл, Д. Бульян. Зазначимо, що більшість із цих композиторів не є часто виконуваними, в чому також проявляється прагнення піаніста до відкриття та популяризацію на концертній естраді нових або забутих імен.

Окремо слід назвати творчість композиторів Ш.-В. Алькана, К. Сорабджі, Ф. Бузоні, Л. Годовського, С. Фейнберга, М. Метнера, яким у виконавській творчості М.-А. Амлена відведена особлива роль. Зазначимо, що твори цих авторів відзначаються безпрецедентною складністю та віртуозністю і не входять до загальновиконуваного фортепіанного репертуару.

Крім вищеназваних композиторів, М.-А. Амлен активно виконує власні твори, включаючи їх у концертні програми. Він зробив *CD*-записи «Дванадцятьох етюдів у всіх мінорних тональностях», «Маленького ноктюрну», циклу п'єс *Con intimissimo sentimento*, «Теми та варіацій (Варіації Кетті)». Також існують багато відео записів, як офіційних так і аматорських, де митець виконує власну музику, у результаті чого майже всі його твори є доступними у авторській інтерпретації.

Завдяки своїй активній виконавській діяльності М.-А. Амлен став номінантом багатьох престижних премій та винагород, серед яких премія *Juno award* (володарем котрої піаніст ставав чотирикратно – в 1996–1998 і 2003 рр.), *2000 Gramophone Instrumental Award*, декілька премій *Critics' choice awards*. Альбом із його власними композиціями *Hamelin: Études* отримав дві винагороди: вже дев'ятий на рахунку М.-А. Амлена *Grammy 2010* та перший приз Німецької асоціації музичних критиків (*The German Record Critics*). Інші його студійні альбоми також часто одержують відзнаки у престижних музично-критичних виданнях, наприклад, *Diapason Magazine*, *Classica Magazine* та багатьох інших (Див. Додаток).

Композиторське обдарування М.-А. Амлена в повній мірі проявилось дещо пізніше, у 19 років. Однак, інтерес до створення власної музики виник у нього набагато раніше. В одному із своїх інтерв'ю М.-А. Амлен зазначає, що бажання зробити певні музичні нариси з'явилося на початку його занять у п'ятирічному віці, проте, створити щось дійсно завершене вдалося вже у дев'ятнадцятирічному віці [141].

На теперішній момент ним написана значна кількість творів, у яких задіяне фортепіано. М.-А. Амлен творить у різних жанрах, інтерпретуючи їх

в оригінальній композиторській манері письма. Композитор віддає явну перевагу транскрипціям, варіаціям та мініатюрам, які досить часто об'єднуються ним у цикли. Для стилю М.-А. Амлена властива «контрапунктична манера, котра походить – хоча і відрізняється – від Баха та Шопена, часто поєднується із почуттям пустотливого веселого або похмурого гумору» [179, с. 177]. Зазначимо, що гумористичність, іронізм проявляються здебільшого у роботі із запозиченим тематичним матеріалом. Митець звертається до зразків минулих епох та переосмислює їх. Наприклад, створена ним віртуозна токато на відому середньовічну тему *L'homme armé*, зазнає певного перевтілення завдяки задіюванню у ній дисонантних гармоній. У «Варіаціях на тему Паганіні», в іронічному, навіть трохи гротесковому ключі, представлений відомий Каприс № 24 Н. Паганіні. Також певного «перевтілення» зазнають і музичні цитати, які композитор вводить в оригінальні твори. Такий спосіб репрезентації музичного матеріалу та його іронічне переосмислення кореспондує одній із провідних настанов постмодерної естетики, висловленої У. Еко у його «Замітках на полях Імені Рози». В них, розмірковуючи над тими питаннями, що постають перед сучасним мистецтвом та способами їх вирішення, філософ зазначає, що «постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо *минуле* неможливо знищити, оскільки його знищення веде до німоти, його *варто переосмислити, іронічно, без наївності*» (курсив мій – Р. Н.) [117, с. 77].

Пріоритетною сферою композиторських вподобань М.-А. Амлена можна вважати віртуозні опуси для фортепіано соло. Це чотири цикли варіацій: *Theme and Variations (Cathy's Variations)* (2007), *Variations on a Theme of Paganini* (2011), *Chaconne* (2013), *Pavane Variée* (2014), цикли п'єс *12 Études in All the Minor Keys*, *Con intimissimo sentimento* та збірка різноманітних п'єс та транскрипцій *On the short side* й одна п'єса крупної форми *Barcarolle* (2013). Також ним створений ансамбль-транскрипція для шести фортепіано *Maple Leaf Rag* (1996). Окрім цього у його композиторському доробку є твори, написані для інших інструментів:

«Фанфари» для трьох труб (2003), «Чотири перспективи» для віолончелі та фортепіано» (2016?), та три п'єси для механічного фортепіано (*Circus Galop* (1991–94), *Pop Music* (1998), *Solfeggietto a cinque* (1999)) [146]. Публікацією більшості його опусів зацікавилася авторитетне видавництво *Edition Peters*, однак деякі вийшли у менш відомих нотовидавчих компаніях – *Schott Music*, *Ongaku No Tomo Sha*, *Presser*.

Завдяки своїй приголомшливій віртуозності та великому репертуару М.-А. Амлен став широко відомим та здобув визнання. В 2003 р. він отримав звання офіцера Канадського ордена та кавалера Національного ордена Квебека, також він є членом Королівського товариства Канади (*the Royal Society of Canada*). Засновуючись на фактах, отриманих шляхом спілкування із композитором, Р. Рімм створив свою монографію *The Composer-Pianists: Hamelin and The Eight*. У 2004 р. піаніст став власником премії *The international record award* у Каннах. Певний час М.-А. Амлен був членом творчого співтовариства *Piano Six*⁵, що виникло у 1994 з ініціативи канадської піаністки Яніни Фіалковської. Основною метою музичного об'єднання була активна концертно-просвітницька діяльність у містах Канади, які не охоплені в повній мірі концертними заходами. В рамках концертних виступів кожного із піаністів *Piano Six*, провадилися різні майстер класи та лекції, що призначені були розповсюдити та розвинути музичне мистецтво Канади [153].

⁵ *Piano Six* представляє собою колектив із шести канадських піаністів. Він був заснований у 1994 році піаністкою Яніною Фіалковською (Janina Fialkowska), з метою розвитку музичного мистецтва у мало охоплених концертним життям містах Канади. До складу цієї спілки входили талановиті піаністи-виконавці Анжела Ченг, Марк-Андре Амлен, Анжела Хьюїтт, Андре Лаплант та Джон Кімур Парк.

Даний проект стартував у 1995 р. із концертів у Торонто та Квебек Сіті. За 16 років свого існування (з 1994 по 2010 рр.) *Piano Six* і *Piano Plus* охопило дуже велику аудиторію, провівши 430 заходів по усій Канаді. Окрім концертних виступів вони напряму спілкувалися із аудиторією шляхом проведення майстер класів та чисельних семінарів під назвою «Питання та відповіді». За свою активну діяльність *Piano Six* була нагороджена Національною музичною премією від Фонду Жана А. Чалмерса. Згодом у 2017 р. піаніст Даніель Внуковський відновив оригінальну модель діяльності *Piano Six*, та перезапустив проект під новою назвою *Piano Six - Next Generation*. Новий склад творчої спілки включає Маріку Бурнакі, Девіда Джалбета, Анжелу Парк, Яна Паркера, Анастасію Ризикову. [153].

З 2003 р. канадський віртуоз деякий час жив у Філадельфії, виїжджаючи із концертними турне до Канади, а наразі за останніми даними мешкає у Бостоні.

Отже, творча діяльність М.-А. Амлена є втіленням сучасних мистецьких орієнтирів у фортепіанному виконавстві, оскільки будучи першокласним піаністом-віртуозом він водночас є і композитором. Його твори відрізняються оригінальністю композиційних та художніх рішень та являються відображенням провідних естетичних ідей, що панують у сьогоденному мистецтві. Не зважаючи на те, що М.-А. Амлен відкрито не висловлює власні естетико-філософські вподобання, проте у інтерв'ю та у досить розгорнутих нотатках до написаних творів можна прослідкувати вплив певних естетичних ідей сучасності. Найбільш доречними для опису індивідуального стилю М.-А. Амлена на нашу думку виявляються постмодерн а також знана у вітчизняному музикознавстві концепція діалогу культур. У виконавській діяльності М.-А. Амлена постмодерні аспекти проявляються у зверненні до творчості композиторів, які не є широко відомими, а в композиторській творчості це виявляється в інтертекстуальності, застосуванні цитатного матеріалу та іронії. Прояв концепції діалогу культур можна прослідкувати в прагненні піаніста поєднати в рамках концертної програми твори різних стилів та епох, не підкреслюючи відмінність між ними. У репертуарі це втілюється в зверненні до доробку композиторів, які представляють різні естетико-філософські погляди на музичне мистецтво, як наприклад М. Метнер і Ф. Бузоні.

Для розуміння сутності індивідуального композиторського та виконавського стилю М.-А. Амлена, необхідно виявити специфіку втілення сучасних естетичних парадигм у його творчості.

1.2. Осмислення творчості М.-А. Амлена у контексті сучасних естетико-філософських парадигм

Творчість М.-А. Амлена є актуальною та викликає інтерес широкої аудиторії слухачів і виконавців, що обумовлене її співзвучністю сучасним мистецьким тенденціям. Своєрідними ключами для її наукового осмислення можуть слугувати дві філософсько-естетичні концепції, які не суперечать, а в певному сенсі доповнюють одна одну. Однією із особливостей індивідуального композиторського стилю М.-А. Амлена є інтенсивне застосування тематичного матеріалу, який репрезентує зразки музичної спадщини минулих століть, та його художнє переосмислення, що безпосередньо пов'язане з філософсько-естетичними ідеями постмодерну. Інший аспект діяльності митця може бути розглянутий за допомогою філософської концепції діалогу культур, основною ідеєю якої є взаємодія різних стилів та епох в рамках одного художнього цілого. Звернемося до розгляду праць, присвячених вивченню означених філософських концепцій у музикознавстві, філософії та естетиці.

В музичній теорії питання постмодерну ще потребує більш повного осмислення. Однак на сьогоднішній момент вже існує певна кількість музикознавчих робіт, що відображають це явище крізь призму музичного мистецтва.

Зазначимо, що методологія постмодерну отримала своє поширення та обґрунтування у музикознавстві ще в кінці радянського періоду, проте нею користувалися не всі музикознавці. Наприклад, М. Арановський, на відміну від свого співробітника Л. Акопяна, у праці «Музичний текст структура та властивості» [4] не звертається до філософії постмодерну. Інша російська дослідниця О. Бурмістрова [19] простежує безпосередній зв'язок між різними філософськими інтерпретаціями постмодерну та їх проявом у музичній культурі. Вона акцентує увагу на таких типових постмодерних константах як традиційність мислення, еkleктичність, просторово-часовий параметр та

інтертекстуальність. Окрім цього вона дає визначення та виявляє причини виникнення культурного феномену. На її думку постмодерн «представляє собою негативну критичну реакцію на модернізм» [19]. Він деконструює структурні елементи музичної мови, завдяки чому виникає симулякр, а вплив сучасної культури проявляється, згідно із філософською концепцією «смерті автора», у поєднанні в одному обличчі автора, виконавця і слухача. Також О. Бурмістрова відмічає, що «музичний постмодернізм – це виклик, певний бунт проти усталених канонів в музиці» [19].

Серед відомих українських музикознавців також не було єдності в сприйнятті філософії постмодерну. Так Н. Герасимова-Персидська [22] до нього не зверталась, віддаючи перевагу феноменологічному методу та задіюючи поняття хронотопу, що пов'язане із філософською концепцією М. Бахтіна. При цьому О. Зінькевич детально досліджує вплив філософії постмодерну на сучасне музикознавство [32]. Б. Сюта переконливо демонструє можливість використання настанов постмодерну для розуміння процесів, які відбуваються в українській музиці [94; 95; 96]. Інша українська дослідниця Д. Ружинська [80] виявляє основні принципи постмодерного твору та композиторської творчості. До них відносяться традиційність мислення, пов'язана із роботою та переосмисленням вже відомого в області як форм так і музичного матеріалу; еkleктичність; просторово-часовий параметр, зміна якого проявляється у іронії, інтертекстуальності та «грі зі змістом». На думку Д. Ружинської, інтертекстуальність проявляється у перетворенні музичного твору на «метатекст», нову музичну тканину створену із цитат. Іншою типовою ознакою постмодерного твору є виникнення симулякру, що безпосередньо пов'язаний із іронією [80, с. 528-530].

Наступне музикознавче дослідження, присвячене розглядуваній проблематиці належить О. Протопоповій. Дослідниця виявляє специфіку художнього мислення властиву для постмодерного мистецтва. Вона відзначає такі характерні ознаки як:

- 1) полістилістика: цитування, колаж, злиття різних історичних традицій;
- 2) діалог та полілог на різних рівнях організації художнього матеріалу;
- 3) множинність сенсів, вираження через символи, розкриття підсвідомих процесів;
- 4) концептуалізм, конструктивізм;
- 5) ритуальність, «спірітуалізація» жанрів;
- 6) гібридизація жанрів, «метажанри» [74, с. 34].

Спираючись на погляди теоретиків постмодерну, таких як Є. Ліанська, А. Мазикова, А. Розанова, В. Турчин, К. Чухрав, які вбачають доцільним застосовувати для художніх видів мистецтв поняття «поставанград» та «неоавангард», музикознавець проводить паралель між поняттями «поставангард» та «постмодернізм», зауважуючи, що для обох цих явищ властиві однакові ознаки.

Цікавою є думка О. Протопопової, щодо відношення сучасної мистецької практики до традиції, оскільки, на відміну від попередніх, розглянутих нами досліджень, тут зазначається, що «сучасна загальна постмодернова художня практика спрямована на заперечення всякого роду норм і традицій, тому на перший план виходить художній метод полістилістики, в основі якої лежить принцип естетико-стильового діалогу» [74, с. 34]. При цьому важливим елементом композиторської творчості виявляється «створення індивідуального композиторського колориту», що досягається у самотній манері роботи з відомими способами та прийомами опрацювання музичного матеріалу [74, с. 38]. Також відзначаються такі досить характерні і взаємодоповнюючі одна одну ознаки поставангардного твору, як посилення символічного навантаження та певної тенденції до спрощення музичної мови [74, с. 37-38].

Отже, виникає можливість використовувати методи постмодерну в музиці й при аналізі творів зарубіжних композиторів, хоча М.-А. Амлен унікає відповідей на питання, пов'язані із філософсько-естетичним

підґрунтям його творчості. Підкреслимо, що постулати філософії постмодерну не є властивими для творчості М.-А. Амлена, а застосовуються лише як засоби її дослідження та усвідомлення певних рис виконавського та композиторського стилю.

Інша філософська концепція – діалог культур – також отримала своє музикознавче осмислення. В дисертаційному дослідженні О. Самойленко основні ідеї філософії М. Бахтіна були перенесені у музичний контекст. Підкреслюючи зростання ролі діалогічності в сучасній культурі, музикознавець зазначає, що це поняття не може сприйматися лише в рамках мовно-речових форм його існування, оскільки діалог пронизує собою найрізноманітніші сфери буття, проявляючись як у мові пластики й рухів, так і супроводжуючи внутрішні психологічні процеси, пов'язані із самопізнанням, самооцінкою людської особистості [83, с. 5-8].

Сприймаючи музику як один із різновидів мови, дослідниця розуміє її у якості самостійної сфери культурної семантики, що «продукує нові символічні аспекти людського досвіду – відповідно як контекст “розуміючого” культурно-історичного діалогу» [83, с. 18]. Прояв діалогічності при цьому розглядається з позиції ноетичного, що «існує як проблема вищих, граничних (“останніх”) смислових меж, відповідно, і як проблема ієрархії сенсів, їх співвіднесеності зі значеннями, виборі “смислової інстанції”, Третього в діалозі (Над-адресата) у такій своїй якості зумовлюючи тип, форму діалогу» [83, с. 10]. Відповідно до цього, ноетична типологія музичного діалогу базується як на загальносмислових компонентах цього явища, так і на суто музикознавчих основах серед котрих основоположними виявляються жанрово-стильові і композиційні [83, с. 20]. У музичній поетиці дослідниця вбачає втілення ноетичного начала у таких культурно-ноетичних вимірах як меморіально-мнемонічний, умовно-ігровий, фамільярно-любковий [84, с. 14].

Наступна ключова думка пов'язана із ідеєю про орієнтацію мистецтва на пошук питань, на які воно повинно відповісти, і до яких воно замість

відповіді ставить свої питання. О.Самойленко вбачає в цьому процесі зрівнювання у правах суб'єктів діалогу, завдяки чому виникає симетрична питання-питаннява позиція, властива саме мистецтву. Вона виявляється певною протиположністю до відповіддево-питальної складової взаємодії між людиною та оточуючим її буттям. Саме ця різниця у позиціях мистецтва та реального життя породжує можливість мистецтва і автора відповідати як історичним зобов'язанням, поставленим перед суспільством, так і за свою особисту включеність, присутність в житті певного історичного часу.

Оскільки саме історичний час являється основним фундаментом людської діяльності, художній діалог нерозривно взаємодіє із різними історичними авторитетами які вважаються необхідними для даного періоду розвитку культури. Звернення до них відбувається шляхом цитації, що виступає значним аргументом у будь-якій формі діалогу. Відповідним еквівалентом впливової фігури у художньому мистецтві виступає традиція у її широкому розумінні. У відповідності зі способами взаємодії між авторитетом та автором створюється той чи інший тип діалогу [83, с. 80-81].

Відповідно до цього, музикознавець виокремлює наступні ноетичні типи діалогу: «перший звернений (як до “ідеального Над-адресата”) до Пам'яті – жанру; другий – до Гри – композиції; третій і четвертий – до Любові – стилю» [84, с. 15]. Далі пояснюється основна специфіка кожного типу діалогу. Перший виражається через діалог ототожнення та згоди, що властивий первинно-жанровій та середньовічній музичним системам. Другий тип пов'язаний із діалогом незгоди та розтотожнення. Історичний проміжок часу, у який він панує – це епохи класицизму та романтизму. Третій тип – «діалог за нечутністю» (прогностичний) та «діалог глухих», що є властивим для неокласицизму. Ці типи в повній мірі проявили себе саме у ХХ ст, однак їх зародження відбулося вже у романтичній музиці. Четвертий тип, притаманний музичній культурі останньої третини ХХ ст., отримав назви діалогу «за умовчанням», що носить ностальгічний, алюзивний відтінок, і

«діалогу мовчання», який включає музику тиші й авторські моделі мінімалізму [там само].

Окрім представленої типології, О.Самойленко вибудовує й семирівневу ієрархію існування діалогу у музичному мистецтві, поглиблюючи тим самим уявлення про його сутність.

Перший рівень, що є фундаментальним для всіх різновидів діалогу, визначений дослідницею як мета-історичний та епістемологічний. Він являє собою «характеристики ноетичних витоків діалогу через поняття “пам’яті”, “гри” і “любви” <...>» [83, с. 395]. Діалогічна взаємодія цих компонентів дозволяє виявляти якісні типи діалогу, які залежать від вибору «“ідеального Над-адресата”» [83, с. 395].

Другий рівень – діалог жанрової семантики та стильової символіки, що розкриває музику із точки зору поетики. Саме завдяки цьому рівню виявляється можливим «охарактеризувати естетичні призначення провідних начал музичної поетики (жанру, стилю, композиції) відповідно до загальних ноетичних інтенцій діалогу, звернутися до феномену семантичної пам’яті і його значення в музиці <...>» [83, с. 395-396].

Третій рівень виявляється «“малим” семантичним діалогом», та охоплює явища внутрішньожанрової, міжжанрової, внутрішньостильової, міжстильової, внутрішньостилістичної, внутрішньотекстової діалогічності. Еволюція діалогу на цьому рівні дозволяє виявити історичну рухомість музичного мистецтва та його «пам’ятливість» [83, с. 396].

Четвертий рівень – текстологічний. Він засновується на взаємодії структурних й семантичних властивостей таких рівнів музичного тексту, як «“ораториальність”, “моторність”, “мелодичність”». Музикознавець вказує на безпосередній зв’язок між означеними рівнями та вихідними, основоположними ноетичними феноменами, завдяки чому виникає ефект взаємопроникнення «“вершинного”» та «“глибинного”», що надає стилістичному буттю тексту у музиці символічності [83, с. 396].

П'ятий рівень – історична еволюція діалогу, який включає вже згадувані типи взаємодії між автором та традицією: діалог ототожнення та діалог згоди; діалог розтотожнення та діалог незгоди; діалог за нечутністю» та «діалог глухих», «діалог за умовчанням» різновидом якого є «ностальгічний діалог» [83, с. 396-397].

Шостий та сьомий рівні поєднуються ідеєю про створення у музиці умов для виникнення катарсису. При цьому шостий рівень спрямований на розгляд принципів композиційних форм, а сьомий – на відповідність між загальної структури музичного діалогу та даного явища. Також О. Самойленко пропонує типологію катарсису, виокремлюючи декларативний, вуалюючий, кларитивний, відсторонений, елімінований [83, с. 397-398].

Однак, найбільш детально постмодерн та концепція діалогу культур розглядається у філософських працях. Постмодерн виник у 1960–1970 рр., як протипага модернізму, основні ідеї якого до того часу встигли вичерпати себе. У філософії поняття «постмодерн» вперше з'являється у доповіді Ж.-Ф. Ліотара, що має назву «Стан постмодерну», та була опублікована в 1979 р. У ній французький мислитель розглядає явище постмодерну, визначаючи його як «стан культури після трансформацій, котрим піддалися правила у науці, літературі та мистецтві в кінці ХІХ ст.» [44, с. 9]. Осмислюючи ці трансформації на прикладі кризи розповідей, він визначив сутність постмодерну, яка полягає у «плюралізмі форм раціональності <...> визнання цього різноманіття як природного позитивного стану» [97] На думку Ж.-Ф. Ліотара у постмодерні отримав своє безпосереднє втілення «стан духовної культури західного суспільства – падіння престижу науки, втрата віри у соціальний прогрес, дегуманізація суспільних відносин» [там само].

Однією із характерних для постмодерну є ідея «смерті автора», висунута М. Фуко та Р. Бартом. Її сутність полягає в тому, що «автор не тотожний суб'єкту висловлювання, і відносини виробництва, яке він

підтримує з формулюванням, не порівняти з відношенням, об'єднуючим суб'єкт висловлювання і те, що він висловлює» [107, с. 182]. Р. Барт вважає, що на зміну постаті автора приходять скриптор, що «несе у собі не пристрасті, не настрої, почуття або враження, а лише такий неосязний словник, із якого він черпає своє письмо, що не знає зупинки; життя лише наслідує книгу, а книга сама зіткана із знаків, і сама наслідує щось вже давно забуте, і так до безкінечності» [9]. *Письменник подібний до переписувача, що може тільки бути наслідувачем написаного раніше, тож сучасний текст являє собою набір різноманітних цитат.* (курсив мій – Р. Н.) [9, с. 388]. Оскільки текст позбавляється свого авторства, а емоції та почуття автора відходять на другий план, то очевидним стає те, що лише читач може наділяти написане смислом безпосередньо у момент його відтворення, тобто ставати на певний час його творцем [9, с. 390].

3. Бауман також вніс вагомий вклад у розвиток теорії постмодерну. Він написав багато книг присвячених цьому феномену: «Філософія і постмодерна соціологія» [10], «Модерн та амбівалентність» [157], «Ознаки постмодерну» [156], «Постмодерна етика» [158] та інші. З. Бауман приходять до висновку, що у поняття «постмодерну» є багато визначень, які відображають різноманітні сторони сьогоденної реальності. Він схиляється до думки, що постмодерн – «це певний стан ментальності, відмінний від ментальності модерну» [89], та виявляє певні його риси: «плюралізм культур, який розповсюджується практично на усе: традиції, ідеології, форми життя і т.д.; постійні зміни; відсутність будь-яких владних універсалій; домінування засобів масової інформації та їх продуктів; відсутність основної реальності, оскільки усе, зрештою, являє собою символи [97].

Інший дослідник постмодерну Ф. Джеймісон відмічає спрямованість сучасного мистецтва до активного задіяння культурного надбання минулого. Він також зауважує, що завдяки вільному співіснуванню культурних досягнень різних епох, неможливості сучасного мистецтва окреслити явну грань між минулим і сьогоденним, зникає відчуття історичності. При цьому

минуле врешті решт стирається залишаючи від себе замість творів мистецтва лише тексти, котрі повинні сприйматися у своїй диференціації, а не уніфікації. [27, с. 125, 134]. У результаті такого підходу до процесу творчості, в постмодерному мистецтві виникає практика пастішу, що базується на грі з модерністськими стилями, які існували раніше, і тепер виявляються «постмодерними кодами» [27, с. 109].

Огляду загальної панорами становлення філософської думки постмодерну, визначенню передумов його виникнення у взаємозв'язку із концепціями модернізму присвячена стаття В. Ратнікова [78]. На думку автора, виникнення постмодерну зумовлене розчаруванням та критикою основоположних постулатів модернізму, таких як віра в силу людського розуму, панування раціоналізму, ствердження ідей прогресу у різних сферах буття, ствердження універсальності норм моралі та права, прагнення до створення загальних критеріїв у естетиці та мистецтві [78, с. 120-121]. Результатом такої критики стали плюралізм, неможливість пізнання та зміни людиною світу і порядку речей в ньому, відмова від будь-якої систематизації, ствердження мислення без опозицій (суб'єкт-об'єкт, ціле-частина), виникнення «філософствування без суб'єкту» [78, с. 130] у зв'язку із зникненням традиційної опозиції об'єкт-суб'єкт, а також поява репрезентації світу та культури як сукупності текстів і відмова від явища прогресу у всіх його проявах [78, с. 129-131].

Дещо інший ракурс наукового погляду на специфіку естетики постмодерну подано у статті А. Кусаїнова [41]. Підтримуючи ідею про плюралістичність, множинність різних концепцій та уявлень про постмодерн, завдяки яким вже створилась певна онтологія, науковець вважає, що саме для естетики одним із головних понять є симулякр. Він виступає у якості «образу відсутньої дійсності, поверховий, гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть будь-яка реальність» [41, с. 93]. Саме ця категорія змогла найбільш точно відобразити естетичну ситуацію у сучасній пост-культурі, адже відбулася відмова від образно-символічного зв'язку із реальністю, а замість цього

виникла спроба взаємодії із нею на основі різних симуляцій, псевдоречей, ігрового начала [41, с. 93].

Дослідник робить досить цікавий висновок щодо устрою культури. Замість наявної раніше ціннісної вертикалі, що спиралась на поняття норми, виникла культурна горизонталь, котра нівелювала різницю між матеріальними та духовними речами. Таким чином вони стали в однаковій мірі бути важливими як і не мати жодної цінності [41, с. 93]. Отже можна вважати, що у сучасній постмодерній культурі зникає будь-який нормуючий аспект, привносячи з одного боку цілковиту свободу, а з іншого певний хаос у питанні ціннісних орієнтирів та зразків.

Зазначимо, що у постмодерні існують і багато філософських концепцій присвячених питанню сутності поняття часу, виявленню його специфіки. Розгляду означеного явища присвячена, зокрема, стаття О. Пилипенко [70]. Спираючись на співставлення класичної часової концепції Аристотеля із поглядами Ж. Дерріда, Ж. Дельоза, Х. Л. Борхеса, науковець приходиться до висновку, що у постмодерні існування часу або відкидається, або ставиться під сумнів, а завдяки плюралістичності думок, єдине уявлення про сутність часу також відсутнє. Однак, якщо у постмодерні все сприймається як текст, який постійно зазнає змін і повинен розгортатися у часі, то він повинен розгортатися у певній часовій площині. Отже, відкинути часовість (временность у оригіналі тексту – Ніколенко Р.), не є можливим.

О. Пилипенко зауважує також, що «інтерпретація всього соціального як тексту припускає ситуації, коли текст розгортається або згортається, обертається, і тоді неминучим виявляється зворотнє “прочитання”, що означає зворотність часу, необхідність його руху назад» [70, с 33]. Дослідниця робить висновок, що таким чином теперішнє містить у собі минуле і майбутнє, виключаючи вихід за його межі, все тепер існує тут і зараз. [70, с. 34].

Наступна праця, присвячена огляду питання про сутність постмодерну у естетичному ключі, є монографія Н. Маньковської «Естетика

постмодернізму». В ній авторка висвітлює деякі провідні для розглядуваного явища поняття. Естетика постмодерну визначається дослідницею як неканонічна, через свою «принципову асиметричність, свідомий еkleктизм, установку на розхитування понятійного апарату класичної естетики її норма та критеріїв. Її каноном стає відсутність канону» [47, с. 8].

Таким чином за відсутності канону виникає ситуація деконструкції, але вона не сприймається Н. Маньковською в негативному ключі. Спираючись на ідеї Ж. Дерріда, дослідниця розуміє під нею *створення чогось нового шляхом певних змін у старому, його переосмисленні* (курсив мій – Р. Н.) [47, с. 18]. З цією ідеєю тісно пов'язаний інший феномен, а саме іронізм, що являється не стільки певним методом або способом пояснення оточуючого світу, а «прагненням саме до автономії <...>» [47, с. 55]. Результатом є творчість, заснована, як зазначає науковець, на ідеї створення за принципом «я так хотів» [47, с. 55]. Тобто, можна припустити, що митець вільний у своєму виборі засобів і матеріалу, на яких буде базуватися його творіння. Наступне, в певному сенсі пов'язане із попередніми, суттєве для постмодерну явище Н. Маньковська вбачає у створенні «естетики симулякру» [47, с. 57], оскільки «симуляційність є найбільш адекватним вираженням амбівалентності постмодерних артефактів, відповідаючи їх ігровій природі як іронічної «копії тіні» [47, с. 57]. Дослідниця вважає, що в такому випадку симулякр займає місце традиційного художнього образу, замінюючи собою реальні речі та створюючи «штучний естетичний код, модель» [47, с. 60].

Цікавою є думка науковця про характер взаємодії високого та масового мистецтва між якими в певному сенсі зникає чітка грань. Естетика постмодерну розглядає поп-культуру як таку, що є тривіальною, проте, шляхом її іронічного переосмислення, вона естетизується, набуває значення альтернативної, оригінальної у відношенні до класичної, культури [47, с. 151]. В своїй праці Н. Маньковська оглядово торкається і питань прояву постмодерну у різних видах мистецтв, в тому числі й у музиці. Вона

визначає, що загальні ознаки постмодерну знайшли тут своє втілення у якості «переосмислення традицій на основі їх вільних комбінацій, реінтерпретації творчого спадку, колажності й цитатності» [47, с. 188].

Зазначимо, що досить близькі ідеї активно обговорювалися й радянськими гуманітаріями. У своїх дослідженнях вони звертали увагу на один аспект сучасної культури, в якому знаходять відображення вже означенні тенденції, зокрема плюралізм та особливості осягнення історико-культурного спадку. Ним є діалог культур. У цьому контексті знаковими є філософсько-естетичні праці М. Бахтіна, ідеї яких потім були розвинені у концепції В. Біблера.

М. Бахтін розглядає діалог як універсальне явище, що притаманне не тільки повсякденному життю, але і літературі та культурі в цілому. Він вважає, що «складні за своєю будовою і спеціалізовані твори різних наукових та художніх жанрів при всій своїй відмінності від реплік діалогу за своєю природою є такими самими одиницями мовного спілкування: вони так само чітко обмежені зміною мовних суб'єктів при чому ці границі, зберігаючи свої зовнішню чіткість, отримують тут особливий внутрішній характер, завдяки тому, що мовний суб'єкт – в даному випадку автор твору – виявляє тут свою індивідуальність в стилі, в світогляді, в усіх моментах задуму свого твору» [12, с. 267-268]. Також він відзначає вплив індивідуальності автора на спосіб взаємодії його твору із іншими творами у певній культурній сфері.

Твір конкретного автора відрізняється від творів його попередників та від творів означеного напрямку, або від творів, що автор вважає для себе неприйнятними, тобто виступає проти них. Філософ розглядає твір у контексті певної «репліки діалогу, встановленого як відповідь іншому (іншим) <...>» [12, с. 268]. Також твір, подібно до репліки у діалозі, є в нерозривному взаємозв'язку із іншими творами, на які він відповідає і які можуть відповідати на нього. У якості діалогічних взаємозв'язків виступають також висловлювання, адже автор, створюючи їх, неодмінно стає учасником великого діалогу, що ведеться між вже сказаним у цій сфері, і водночас він

створює передумови для можливої відповіді на свої висловлювання. Отже, тут можна вбачати взаємодію теперішнього із минулим і навіть майбутнім [12, с. 290]. М. Бахтін зазначає, що для висловлювання наявність «інших» є виключно вагомою, оскільки сказане має безпосередньо адресуватися комусь і не просто бути сприйняте, але і отримати певну відповідь [12, с. 290].

Наступним спостереженням філософа, на яке варто звернути увагу у контексті дослідження, є твердження про те, що «висловлювання наповнене діалогічними обертонами, без урахування яких неможливо до кінця зрозуміти стиль висловлювання. Адже і сама наша думка – і філософська, і наукова, і художня – народжується та формується в процесі взаємодії та боротьби із чужими думками, і це не може не знайти свого відображення і в формах мовного вираження нашої думки» [12, с. 287]. При цьому М. Бахтін вбачає у взаємодії своїх та чужих висловлювань аналогію відношень між репліками діалогу [там само]. Чужа думка у випадку введення у висловлювання іншого автора може бути осмислена останнім у різноманітному ключі. Її початкове експресивне значення доноситься або із абсолютною точністю, або підлягає перетворенню, насиченню іншими смислово-емоційними відтінками завдяки іронії, співчуттю, обуренню. Чуже мовлення в такому випадку отримує подвійну експресію, оскільки на експресивне значення оригіналу певної думки накладається відбиток відношення до неї іншого автора, що включив її у свій вислів [12, с. 287-288].

У широке поняття діалогу філософ включає також і текст, що складається із тексту, заснованому на предметі вивчення та контексту, у якому автор–науковець може висловити своє відношення у постановці питань або заперечень. Таким чином, відбувається «зустріч двох текстів – готового та створюваного, реагуючого тексту, і в результаті зустріч двох суб'єктів, двох авторів» [12, с. 301].

Необхідно зазначити, що такий погляд на діалогічність культури та взаємодії в її рамках між собою різноманітних текстів є актуальним і може

повною мірою бути задіяним для розуміння тенденцій сучасного музичного мистецтва.

Подальший розвиток ідея діалогічності знайшла в філософських працях В. Біблера, найбільш цікавою із яких для дисертаційного дослідження є «Від науковчення – до логіки культур (два філософських вступи в двадцять перше століття)». В означеному дослідженні, що складається з двох роздумів-нарисів, проаналізовані основні культурні вектори сучасності. Зокрема пропонується ідея розглядати пануючу нині багатомірність, різноплановість, плюралістичність як «складний контрапункт Розумів, різноманітних відповідей на (по різному поставлене) питання “Що означає розуміти...” себе, інших людей, речі світ?» [14, с. 4].

Перший із нарисів присвячений питанням становлення нового типу Розуму, та аналізу типів, що передували сучасному розумінню та сприйняттю людського буття. На думку В. Біблера, в процесі історичного розвитку людства панували різні типи Розуму, наприклад, античний, середньовічний, Розум Нового часу та діалогічний Розум, що є притаманним сучасності. Всі ці Розуми перебувають у постійній безпосередній взаємодії, адже «Європейський розум є діалогом (спілкуванням) «розуму ейдетичного» (античність), – «розуму причащаючого» (середні віки), – розуму пізнаваючого (Новий час) <...> [14, с. 4]. Таким чином, у сучасному Розумі, основою якого є діалогічність, виникає ситуація одночасного співіснування та спілкування попередніх Розумів.

Із такою новою установкою пов'язана «трансформація логіки мислення («трансдукції») в форму розуму культури, логіки культури, або, інакше, як актуалізація безкінечно можливого буття в плані твору. Буття розуміється – в пафосі загального визначення культури – як якби воно було твором» [14, с. 9]. Таке узагальнене розуміння всього суцього як певного великого твору, що створюється шляхом діалогу між різними історичними епохами кореспондує тут ідеям М. Бахтіна. Однак В. Біблер розширює та доповнює своєю концепцією уявлення про природу такої взаємодії різних логік та

культур. Він вбачає в сучасній логіці певний парадокс, що криється в кризі теоретичного мислення. Для роз'яснення сутності нового сприйняття мислення філософ пропонує ідею предмету як «*causa sui*», за якою в певному предметі одночасно співіснують різні часові паралелі, оскільки «минуле включено (логічно) в теперішнє, як «причина» буття предмету, тотожного із самим буттям («дією»); теперішнє має вирішальний логічний статус у визначенні предмету як діяльності; майбутнє також включено (логічно) у теперішнє, оскільки предмет, що розуміється як «*causa sui*», вже має свої майбутні стани – розгорнуті визначення його буття» [14, с. 133]. Висновком з цього стає те, що основним смислом означеної ідеї є подібність в ній визначення та доказу [14, с. 135].

У другому нарисі В. Біблер приділяє увагу безпосередньо культурній логіці кануну ХХІ століття. Тут знаходить продовження ідея про можливість сприймати все у сучасному бутті як певний художній твір, де на думку автора саме і відбувається спілкування (діалог) суб'єктів логіки [12, с. 139]. Подальша теза, котра розширює уявлення про сутність діалогу логік, заснована на твердженні, що «діалогіка як діалог логік, зведених воєдино в точках початку та самозамикання є разом із тим діалогом культур» [14, с. 230]. Також філософ вважає виникнення діалогу культур результатом нового типу свідомості, що сформувалась завдяки певним соціально-історичним потрясінням ХХ ст. В цьому новому сприйнятті стираються гарні між різними культурними орієнтирами Заходу та Сходу, Півночі та Півдня, Європи та Азії, відбувається їх зближення між собою, та взаємопроникнення одна в одну [14, с. 387-390].

Наступна ідея, озвучена в цьому нарисі, це збільшення ролі читача або слухача. Ця ідея є однією із визначних для мистецтва постмодерну, та висвітлювалась у багатьох філософських працях і до В. Біблера. Проте, в означеному випадку акцентується увага саме на культурний аспект цього явища. Окрім того, що читач, глядач чи слухач повинні домислити, завершити творіння митця, цей читач, слухач, глядач «<...> проектується

митцем не тільки всередині даної історичної епохи (так було завжди...), але – перш за все – як людина іншого історичного бачення, людина іншої “культури”» [14, с. 271]. Таким чином, у будь-якому художньому творі відбувається діалог автора із людиною, що сприймає цей об’єкт культури.

Наступним аспектом, важливим для розуміння процесів сучасного мистецтва виступає його сприйняття як певного великого драматичного твору. Все, що було колись створене в мистецтві, науці, філософії у різні історичні епохи В. Біблер порівнює із персонажами, які при появі на сцені нової діючої особи, не тільки не зникають зі сцени, але й отримують через неї певну актуалізацію, можливо навіть набувають нових властивостей. Така схема взаємодії творів може бути перенесена і на культури, що подібно до персонажів п’єси весь час знаходяться в діалозі та актуалізуються у відповідь на питання однієї із них [14, с. 284-288].

Цікавим моментом в філософських поглядах В. Біблера є те, що він подає декілька визначень поняття «культура», намагаючись охопити всю багатоплановість цього явища у сучасному його розумінні. Перше із визначень, наведене автором у нарисі, це «форма одночасного буття та спілкування людей різних минулих, теперішніх та майбутніх – культур, форма діалогу та взаємопородження цих культур» [14, с. 288-289]. Друге визначення культури полягає в її сприйнятті як «форми самодетермінації індивіда в обрії (горизонте в оригіналі – Н. Р.) особистості, форма самодетермінації нашого життя, свідомості, мислення; тобто культура – це форма вільного рішення та перерішення своєї долі в усвідомленні її історичної та загальної відповідальності» [14, с. 289]. Третє визначення: «Культура – це ви-находження (из-обретение – в оригіналі – Н. Р.) “світу вперше”» [14, с. 290]. Сутність якого полягає в можливості митця та читача ніби заново відтворити світ засобами певного виду мистецтва.

Розглядаючи твір будь-якого виду мистецтва у широкому контексті, філософ вбачає у ньому діалог як в межах однієї культури, так між іншими культурами. Він відмічає: «Спілкування культур як особистостей, здатних до

безкінечної актуалізації, саме визначення культури має на увазі – в певному сенсі – спілкування різних розумів, тобто спілкування крізь прірву повного нерозуміння і – в нагальності – істинного взаєморозуміння» [14, с. 296]. Таким чином, художник вносить у свій твір сутність та частку своєї культури і водночас він звертається через цей твір до іншої культури. [14, с. 296].

На завершення свого другого нарису, філософ виводить три загальні сенси пануючої у ХХ ст. логіки культури:

- логіка парадоксу;
- логіка діалогу логік;
- логіка трансдукції.

Щодо останнього пункту, то тут В. Біблер зазначає, що сутність трансдукції полягає в «обґрунтуванні початку думки у точці її взаємовизначення, взаємопереходу з іншим настільки ж загальним, логічним початком» [14, с. 393].

Отже, сучасну логіку культури можна вважати логікою постійного діалогу, коли митець у своїй творчості звертається до іншого індивіда або іншої культури, а індивід, що сприймає твір, вступає у діалог не тільки і не скільки із автором, а із культурою, Розумом певної культури в цілому. Таким чином, сучасні твори містять своєрідну свободу у їх інтерпретації. Типовим стає відкритість мистецтва при якій читач, слухач, глядач, вступаючи у діалог із різними культурами, що зафіксовані у творі, повинен домислити його та на основі свого досвіду стати в певному сенсі співавтором. Розгляд означеного феномену допомагає повніше розкрити сутність композиторського стилю М.-А. Амлена, в якому діалогічність проявляється в безпосередньому співіснуванні та взаємодії в рамках одного твору найрізноманітніших стилів та епох.

1.3. Музикознавчі засади дослідження творчої діяльності М.–А. Амлена

Одним із основних принципів естетики постмодерну є застосування цитат, та безпосередня робота із чужим матеріалом. Такий спосіб створення художнього твору використовується у різних сферах мистецтва, однак найбільш притаманним є він для літератури та музики.

Інтерес до включення у свої твори фрагментів музики інших композиторів існує вже багато століть, однак у різні часи відношення до використання чужого тематизму та роботи із ним було різним. У епоху Відродження одним із найбільш розповсюджених методів роботи із чужою музикою являлося використання відомих пісень, які застосовувалися в якості основи для написання духовних творів. При цьому вихідний зміст пісень зазвичай кардинальним чином змінювався на протилежний.

У період Нового часу з'явилися тенденції до задіювання безпосередніх цитат та навіть автоцитат. Такий спосіб застосування тематичного матеріалу зустрічається вже усередині XVIII ст, зокрема у творчості В. Моцарта. Загальновідомим є той факт, що композитор ввів до другого акту «Дон Жуана» цитату із іншої своєї опери – «Весілля Фігаро».

У наступні століття роль цитування у композиторській творчості поступово зростала. Найбільшого розвитку цей метод отримав у XX-XXI ст. коли окрім цитат почали з'являтися й інші способи осмислення музичних тем. Серед них варто назвати стилізацію, колаж, адаптацію, псевдоцитування та інші, особливості яких будуть розглянуті трохи пізніше. Однак, очевидним виявляється, що на специфіку трактування тематизму в різні часи в тій чи іншій мірі впливала пануюча тоді естетична парадигма. Найбільш яскраво це проявляється у музиці останніх кількох десятиліть. Адже різноманіття інтерпретації запозиченого матеріалу, яке притаманне для сучасності, є безпосереднім проявом естетичних орієнтирів постмодерну, сутністю якого є плюралізм.

Взірцем оригінальної інтерпретації чужого тематичного матеріалу та роботи з ним може слугувати композиторська творчість М.-А. Амлена. Завдяки своїй співзвучності сучасному постмодерному світосприйняттю та втіленню у ній основних мистецьких ідеалів цієї епохи, вона викликає інтерес широкої аудиторії слухачів та виконавців. У контексті вивчення специфіки композиторського стилю М.-А. Амлена, відзначимо його тяжіння до роботи із чужим тематизмом, який подається як у якості переосмислених цитат, так і за допомогою інших способів його репрезентації. Цей факт змушує звернутися до досліджень присвячених питанням типів цитат та способів роботи із музичним матеріалом інших авторів.

О. Рощенко систематизує не тільки безпосередньо цитати, а визначає особливості взаємодії із музикою іншого композитора на основі її співвідношення із контекстом авторського задуму, тобто стильової взаємодії. Дослідниця визначає декілька таких форм. Перша – точне перенесення матеріалу, що репрезентує стиль, відмінний від композиторського у нову композиційну структуру, проявом чого виступає цитування та колаж. Друга, заснована на «модельованні об'єкта відтворення» [79, с. 15] і являє собою «художнє переосмислення наявних раніше жанрово-стильових явищ (стилізація, наслідування, художня інтерпретація)» [79, с. 15]. Стилізація також може проявлятися у творчості «за мотивами» – «комплексу способів відображення “чужої музики”»; як робота композитора «за моделями» при якій стиль епохи або напряму представляється в узагальненому вигляді [79, с. 15]; та як «художня інтерпретація» – сутність котрої полягає у «концептуальному переосмисленні продукту первинної творчої діяльності, що передбачає його перехід до нових умов художнього та соціально-історичного побутування в рамках нового твору» [79, с. 16].

Відзначимо, що із наведених форм представлення чужого тематичного матеріалу досить близьким до специфіки композиторської роботи М.-А. Амлена виявляється художня інтерпретація. Однак вона не описує в повній мірі всі процеси композиторського осмислення запозиченого

музичного матеріалу, оскільки передбачає концептуальне переосмислення у той час як М.-А. Амлен лишає оригінальний тематизм майже незміним (впізнаваним) й шляхом внесення у нього незначних коректив лише насичує його новими змістовними сенсами.

С. Лаврова розглядає специфіку роботи із цитатним та чужим тематичним матеріалом спираючись на принцип комплементарності. Його сутність полягає у поєднанні «великої кількості суперечливих художніх явищ під знаком культурного плюралізму» [42, с. 5]. При цьому полістилістика розуміється як «один із окремих випадків співвідношення комплементарних стильових ідіом, що проявляють себе на драматургічному, композиційному рівні» [42, с. 8].

Вважаючи цитування проявом комплементарності, дослідниця виявляє декілька типів взаємодії між авторським та чужим музичним матеріалом. Вона виокремлює:

— цитату-знак, що не включається цілком до авторського стилю [42, с. 11];

— цитування, яке передбачає, навпаки, включення теми у авторський стиль. Дослідниця звертається тут до ідей А. Шнітке, який називав подібний спосіб роботи «рекомпозицією». У якості прикладів наводяться твори, що зазвичай представляють повноцінне переоповідання усього твору, при досить вільному інтерпретуванні його оригінальної структури та драматургії (наприклад Кармен-Сюїта Р. Щедріна) [там само, с. 11-12].

— стильове цитування, при якому видозміні піддаються типові прийоми, властиві певному стилю, напрямку, композиторові [там само, с. 12];

— використання композиційної моделі, при якій копіюються властиві певному жанру риси, переосмислені крізь авторський задум [там само, с. 13];

— стилістичне цитування – псевдоцитата, що полягає у застосуванні типових рис стилю певного композитора [42, с. 13];

— колаж;

- алюзія;
- автоцитата;
- подвійне цитування ознакою якого є цитування фрагменту твору в якому вже була задіяна цитата [42, с. 16].

Однак у випадку із визначенням специфіки роботи М.-А. Амлена із запозиченим тематизмом наведені способи опрацювання цитат не відображають в повні її сутності. Серед представлених у С. Лаврової типів, в творчості М.-А. Амлена зустрічається лише колаж, застосований композитором скоріше у вигляді виключення у «Варіаціях на тему Паганіні».

В творах М.-А. Амлена співіснує велика кількість відсилок до музичних взірців минулих століть та типовим є їх переосмислення у гумористичному, іронічному контексті. Такий підхід до роботи із цитованим матеріалом є специфічною ознакою композиторської техніки письма М.-А. Амлена та відображує сучасні мистецькі тенденції, пов'язані із інтертекстуальністю. Означений спосіб роботи із тематизмом, що виявляється одним із суттєвих моментів для осмислення індивідуального стилю М.-А. Амлена, можна визначити як *гіперпосилання*. Дане поняття застосовується у літературознавстві та в комп'ютерних технологіях. Для того, щоб повніше розкрити сутність терміну, звернемося до оригінального визначення поняття гіперпосилання, наведеного у двох довідниках. Перше із них представлено в Енциклопедичному словнику 2009 року, де гіперпосилання витлумачується як «вказівка на смисловий зв'язок фрагменту одного документа з іншим документом або його фрагментами» [112]. В іншому джерелі – «Глумачному словнику з інформаційного суспільства та нової економіки» – під гіперпосиланням розуміється «вказуюче посилання з однієї веб-сторінки (традиційно блакитного кольору і підкреслене) на будь-яке місце будь-якої іншої веб-сторінки Всесвітньої павутини» [92].

У контексті дисертаційного дослідження в цих визначеннях поняття ключовим моментом виявляється саме те, що гіперпосилання є вказівкою на *смисловий зв'язок різних текстових документів* та може перемістити читача

на будь-який їх фрагмент. Якщо ж перенести означений аспект на композиторську творчість М.-А. Амлена, то під гіперпосиланням можна розуміти музичну цитату, яка вводиться не в оригінальному вигляді, а із певними невеликими змінами, котрі можуть торкатися всіх художніх та музичних компонентів оригіналу. Таким чином, митець коментує чужий тематизм, виступаючи у ролі *композитора-коментатора*, неначе переоповідаючи чужий текст. У результаті цього цитатний матеріал набуває різноманітних музично-змістовних контекстів. Не пориваючи зв'язок із першоджерелом, цитований музичний фрагмент починає відсилати як до творчості конкретного композитора та загалом до стилю епохи, яку він репрезентує, так і до сучасної техніки письма. Завдяки внесенню до обраного музичного матеріалу коректив, він *виявляється залученим до культурно-історичного діалогу і загалом до інших ідейно-сміслових значень (сенсів), якими наповнюється весь музичний текст твору.*

Таким чином, у контексті стилю М.-А. Амлена ми можемо розглядати поняття гіперпосилання як один із можливих способів пояснення того, як композитор працює із чужим музичним матеріалом. При цьому гіперпосилання розуміється у його технічному значенні: як відсилка до іншого музичного тексту, котра спрацьовує при слуханні певного твору і виводить на рівень *гіпертексту*. Важливою є не тільки цитата сама по собі, скільки особлива атмосфера діалогу культур, яку власне утворює цей запозичений матеріал, при його коментуванні.

Яскравим прикладом такої множинності сенсів, які викликає переосмислена цитата, та культурної діалогічності знаходимо у варіаційному циклі М.-А. Амлена *Theme and Variations (Cathy's Variations)*. У передмові до нього композитор розтлумачує головну ідею твору та пояснює, чому він застосовує ту чи іншу цитату. Цей варіаційний цикл натхнений щирими почуттями митця до своєї нареченої Кетті Фюлер, що втілюється як у прагненні М.-А. Амлена створити музичний портрет Кетті, яким є власне тема варіацій, так і у застосуванні цитати із Фіналу Сонати № 30 *E-dur*

Л. Бетховена. У коментарі до твору музикант зазначає, що це один із найулюбленіших творів Кетті. У такому контексті означена цитата, подана із певними видозмінами, набуває декількох сенсів. По-перше вона кореспондує до стилю німецького майстра та до класичної епохи загалом. По-друге, завдяки певним мелодико-гармонічним корективам вона актуалізується та вступає у культурно-історичний діалог із сучасною музичною мовою. По-третє відсилаючи до улюбленого твору Кетті, цитата починає викликати асоціації із її образом, який композитор прагнув втілити у варіаційному циклі.

Підкреслимо, що гіперпосилання за своєю сутністю відрізняється від різноманітних проявів полістилістики, таких як колаж, стилізація, цитування. Звертаючись до чужого музичного матеріалу, М.-А. Амлен, привносить до нього незначні корективи, які можуть розглядатися як своєрідні знаки, що композитор лишає для професійних музикантів, та які надають змогу сприймати це не як просту цитату, а як своєрідний коментар до неї, залишений майстром. Яскравим прикладом є тема старовинної павани *Belle qui tiens ta vie*, обрана композитором для свого варіаційного циклу *Pavane Variée*, та авторський коментар-роз'яснення до неї, що буде розглянуто у Третьому розділі цієї роботи. У контексті визначення сутності роботи М.-А. Амлена із запозиченим тематизмом на наш погляд досить доречною виявляється паралель із творчістю іншого піаніста-композитора С. Рахманінова. Мається на увазі два його варіаційні цикли «Рапсодія на тему Паганіні» та «Варіації на тему Кореллі», де теми одразу репрезентуються композитором із авторським коментарями. Таким чином в способі опрацювання запозиченого тематизму, представленого у М.-А. Амлена, ключовим виявляється не акцент на відмінності стилів, які певним чином поєднуються між собою, що властиве для полістилістики, а саме момент коментування запозиченого тематизму, що створює умови для «спілкування»-діалогу між різними культурами та інтертекстуальності.

Наступною особливістю розуміння поняття гіперпосилання у даній роботі є неможливість його застосування у відношенні до творчості композиторів, що також активно задіювали у своїх творах запозичений тематичний матеріал, як, наприклад, Л. Бетховен, Ф. Ліст, Ф. Бузоні. Це зумовлене відмінністю у сприйнятті запозиченого тематизму сучасним музикантом від способу його сприйняття у минулі епохи, а також історичною віддаленістю творчої діяльності згаданих майстрів від виникнення явища гіперпосилання.

Інший важливий аспект тлумачення гіперпосилання пов'язаний із тим, що застосовуючи у своєму творі певну цитату М.-А. Амлена таким чином відсилає слухачів й до свого виконавського досвіду, тобто репертуару. Означений факт ще раз підтверджує визначальну роль саме виконавської діяльності, котра надихає та дає поштовх його композиторській творчості музиканта.

Наступним музично-теоретичним блоком, до якого потрібно звернутися при вивченні стилю М.-А. Амлена, виявляються праці, присвячені варіаційності та варіаційному жанру. Це обумовлене як тим, що одним із провідних жанрів у композиторській творчості М.-А. Амлена є саме варіації, в інтерпретацію якого він вносить свою специфіку, так і тим, що варіаційність є типовою ознакою композиторського стилю М.-А. Амлена. В варіаційному жанрі певним чином знаходять відображення філософсько-естетичні тенденції постмодерну. Вони проявляються в тому, що митець переосмислює сутність жанру варіацій, втілюючи у ньому ідею «гри зі слухачем», яка досягається шляхом насичення варіаційного циклу більшою кількістю чужого тематизму, ніж вказується у назві твору, та комбінування в рамках твору чужих стилів.

Варіаційна форма являє собою одну із найдавніших та найбільш часто вживаних музичних форм, що не втратила своєї актуальності і в нинішній композиторській практиці. Вона має досить значну науково-теоретичну базу,

яка налічує підручники з аналізу музичних форм [45; 46; 92; 111] та монографії [73; 113].

Найбільш детальний аналіз варіаційної форми та подібних до неї, але дещо відмінних за своєю сутністю, понять «варіаційність», «варіантність», та похідних від них, наведено у монографії В. Цуккермана [113]. Науковець висвітлює особливості різних типів варіацій та окреслює тенденції розвитку жанру у історичній ретроспективі від старовинних варіацій до варіацій у ХХ ст. Розглянемо визначення кожного із вищезазначених термінів. Під варіаціями розуміється як окрема одиниця, сутність якої – «видозмінений повтор музичної думки», так і сукупність – «серія повторень, що відрізняються як від музичної думки, котра є їх основою, так і одна від одної» [113 с. 5]. Інша група термінів розглянута в контексті метода роботи із музичним матеріалом. До них дослідник відносить варіювання, варіаційність, варіаційний розвиток. Варіювання визначається музикознавцем як «принцип оновленого повторення», «збереження повторюваної основи при постійному її збагаченні, при постійному притоці нового, свіжого» [113, с. 5].

Поняття «варіаційності» трактується в науково-узагальнюючому ключі, більше для означення не конкретного твору, а для виявлення стилістичних або історико-стилістичних рис [113, с. 6]. Варіаційний розвиток вживається при акцентуванні уваги саме на процесуальність певних змін тематизму [113, с. 6].

Окремо від варіацій та варіаційності В. Цуккерман ставить варіантність та похідні від неї. На думку музикознавця, поняття варіанту є досить близьким до варіантності та варіантного розвитку, адже варіантом є «кожен окремий різновид теми, що відповідає описаним ознакам варіантного розвитку» [113, с. 7]. До цих ознак відносяться «створення нових різновидів теми, котрі вільно змінюють ті або інші її сторони, однак при цьому зберігають безпосередню спорідненість у загальних образо-жанрових обрисах» [113, с. 7].

Питанням варіаційності присвячена праця Вл. Протопопова [73]. В ній детально аналізуються різні типи варіаційності, під якою розуміється «певний принцип розвитку» [73, с. 5]. Розглядаючи її в максимально широкому ракурсі і вважаючи, що форми прояву цього явища майже нескінченні, дослідник все ж виокремлює два основних види варіаційного розвитку – варіаційність тотожного (тожественного) порядку та варіаційність типу проростання.[73, с. 5]

Для першого різновиду властивим є повторення тематичного матеріалу із різними змінами, при обов'язковому збереженні його розмірів та інтонаційного складу. Для другого характерна свобода у відношенні до величини повторюваного матеріалу, завдяки чому тема та варіації не тотожні за своєю протяжністю та зазвичай зазнають інтонаційного оновлення [73, с. 5]. Вл. Протопопов зауважує, що означені варіаційні принципи знаходять безпосереднє втілення у двох «історично найважливіших формах теми з варіаціями (*Tema con variazioni*): 1) Форма з незмінюваною за величиною (а часом також і за басом або мелодією т гармонією) темою та 2) форма варіацій, що не рахуються із величиною теми і змінюючих зазвичай також і жанр теми та інші компоненти» [73, с. 6]. До першого типу музикознавець відносить строгі варіації, а до другого – характерні, при цьому зазначається, що у ХХ ст. виникає тенденція до синтезування обох типів.

У цьому дослідженні наведені і спостереження щодо варіантних форм. Вл. Протопопов вважає, що поняття варіантних форм «може бути розповсюджене на музичні твори (або їх самостійні частини), де різні теми засновані на одному і тому ж тематичному зерні, або різні розділи тематично копіюють один одного» [73, с. 22]. Окрім цього Вл. Протопоповим запропоновані класифікації прийомів і засобів варіювання та принципів розвитку тем. До прийомів варіювання віднесені робота із мелодією, фактурою, ладове та ладотональне варіювання.

Розглядаючи засоби розвитку теми, науковець виявляє п'ять видів. Перший полягає у *простій повторності*, що заснована на дослівному

повторі, який все-таки припускає невеликі зміни, схематично музикознавець позначає її як $a+a+a...$ [73, с. 30]. Другий включає у себе *варіаційність тотожного порядку*, для котрої властивим є збереження форми теми, а інші її складові (фактура, лад, тональність) змінюються. Формула цього типу $a+a_1+a_2+a_3...$ [73, с. 30]. Третім типом тематичного розвитку є *варіаційність типу проростання*. Його сутність в отриманні темою при повторенні нового продовження, яке досить тісно пов'язане із нею. Формула: $ab+av+ag...$ Четвертий тип – це *тематичне розгортання* при якому відбувається розвій інтонацій самої теми, або близьких до неї, при чому в такому випадку тема та її розвиток чітко відділяються один від одного. У вигляді схеми це можна відобразити наступним чином: а, б, в, г..., де а – тема, а інші літери – інтонаційно близькі побудови [73, с. 31]. І останній тип – *розробка*, що сприймається дослідником у якості повторності в широкому її розумінні, адже «розробка, дроблячи тему на складові елементи, зазвичай призводить до відтворення тематизму в його цілісному вигляді на новій основі» [73, с. 31].

У контексті питання розмежування понять варіаційності та варіантності, висвітлення сутності явища варіантності показовою є робота О. Верби [20]. Дослідниця розглядає варіантність «як специфічний спосіб відображення дійсності; як цілісне явище всередині художньої системи стилю композитора» [20]. У дослідженні пропонується також модель аналізу варіантної форми основа якої становить її розуміння, як певної «композиційної структури, що організована завдяки саморуху первинного інтонаційно-конструктивного утворення (ПКО – Р. Ніколенко), як структуруючого фактору» [там само].

О. Верба дає визначення поняття варіантності, яка являє собою «різновид варіювання, що виражений за допомогою асиметричних змін повторюваного первинного інтонаційно-конструктивного утворення; це такий принцип оновленого повторення, який заснований на послідовних та водночас стихійно-імпровізаційних перетвореннях вихідного матеріалу при яких кількість та якість елементів, що його становлять, може бути змінена»

[там само]. Також, науковець зазначає, що оскільки варіантність у музичній композиції має системний характер, то можна визначити певну ієрархію варіантності. Вона включає в себе варіантність як:

- 1) техніку організації звукового матеріалу,
- 2) принцип тематичного розвитку,
- 3) тип композиції у варіантній формі,
- 4) метод художнього моделювання авторського світогляду у музичному творі [там само].

Окрім вищезначених наукових праць, для більш повного розуміння специфіки розвитку питання варіаційності та варіаційного жанру, необхідно звернутися також до кількох навчальних посібників, присвячених питанням музичних форм, таких як підручники Ю. Тюліна [101], І. Способіна [92], Л. Мазеля [45; 46] та інші. В деяких із них, зокрема у посібниках Ю. Тюліна та Л. Мазеля подається, як і у Цуккермана, історичний огляд виникнення та становлення форми, при цьому значна увага приділяється народній музичній творчості, для якої варіаційність та варіантність є одним із провідних методів розвитку. І. Способін подає досить повний огляд всієї специфіки варіаційної форми та методів варіювання, акцентуючи увагу на класичних та вільних варіаціях.

В іншому посібнику [36], автором якого є чеський музикознавець Ц. Когоутек, розглядаються усі відомі сучасні техніки письма, проте варіаційна форма ігнорується у зв'язку із тим, що вона не є новітньою. В. Задерацький [31] також вважає, що варіації як форма і як принцип майже вичерпала себе і може розвиватися тільки завдяки серійній техніці. Однак, на сучасному етапі розвитку музичної культури жанр варіацій, і саме варіювання, ще й досі залишається актуальним та зазнає оновлення й переосмислення, що буде більш детально розглянуто на прикладі варіаційних циклів М.-А. Амлена

Наступним питанням, теоретичне підґрунтя якого варто розглянути у контексті дослідження, є специфіка жанру транскрипції, оскільки, він, поряд

із варіаційним, виявляється визначальним для композиторської творчості М.-А. Амлена. Звернемося до двох праць, в яких найбільш повно виявлена сутність означеного жанру.

Перша із них – це дослідження М. Борисенко, яке присвячене визначенню закономірностей композиторської інтерпретації жанру транскрипції та визначенню сутності взаємодії в ньому стилів транскриптора та автора першоджерела.

Музикознавець зазначає, що для цього жанру визначальним виявляється жанровий аспект, який проявляється у стильовому синтезі за принципами взаємодії таких двох систем як «*”своє – чуже”*», «*система оригіналу”* – «*система версії”*». Результатом такого індивідуально-стильового синтезу, що є головною жанровою ознакою транскрипції, виявляється художньо довершений твір [17, с. 7]. При цьому композитор виступає у ролі інтерпретатора, який, залишаючись певною мірою в рамках вихідної системи оригіналу, репрезентує своє бачення його змістовної складової [там само]. М. Борисенко визначає основні інтерпретаційні завдання, що стоять перед композитором під час створення транскрипції. До них вона відносить зміну внутрішньої інтонаційної форми, перегляд гармонічної інтонації, різноманітних елементів тематизму, просторово-часового та загально динамічного компонентів. Однак усі перетворення повинні відбуватися із збереженням основних формоутворюючих та структурних закономірностей першоджерела [17, с. 8-9].

Дослідниця подає і дефініцію поняття «транскрипція» котра, «як результат композиторської інтерпретації, є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора. Таке подвійне авторство фіксується у самій назві твору» [17, с. 8].

На думку М. Борисенко, всі визначальні для змісту транскрипції процеси регулюються фактурною інтонацією, яка являє собою «сукупну

якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» [17, с. 9]. Окрім цього в розглядуваному дослідженні музикознавцем запропонована класифікація транскрипцій, виходячи із ступеню їх відходу від першоджерела. Вона виокремлює такі різновиди транскрипцій як транскрипції-перекладення, транскрипції-обробки, транскрипції комбінованого типу, які розрізняються за ступенем відходу від тембрової складової оригіналу. За ступенем трансформації фактурної складової вирізняються вільні та строгі транскрипції.

Окремо необхідно сказати про розглянуті в праці М. Борисенко особливості композиторських технік створення фортепіанних транскрипцій. Серед них названі урахування звукових особливостей інструменту, вплив піаністичної техніки на специфіку інтерпретації оригіналу, що проявляється як у виявленні віртуозності в тих випадках, де вона початково була відсутня, так і заміні фактурно-інтонаційної концепції першоджерела. Також для техніки написання транскрипції властивим є поліфонічне або гомофонно-гармонічне перевтілення зразків популярної на свій час музики, творче переосмислення музичного матеріалу у контексті специфіки композиторського та виконавського стилю автора транскрипції [17, с. 10-12].

Друга музикознавча праця належить Б. Бородину. Він розглядає транскрипцію в широкому розумінні «як зафіксовану інтерпретацію художніх цінностей» [18, с. 3], а основним художнім методом, що притаманний цьому жанру, на думку музикознавця, є трансформація [18, с. 4]. Спираючись на специфіку та ступінь трансформації оригіналу, він пропонує наступну типологію. Дослідник виокремлює два основних види трансформації – технічний, при якій відбувається точна передача структури оригіналу, та інтерпретаційний, що відзначається переосмисленням змістовної складової першоджерела [18, с. 31]. Прикладом технічної транскрипції є фортепіанне перекладення, тобто «інструментально

нейтральна транскрипція» [18, с. 32], до якої Б. Бородін відносить клавіри опер, балетів, та інших творів. Інтерпретаційний вид трансформації проявляється у обробках, де «трансформований запис є радикальним графічним дериватом нової якості, який позначає вже й акустичний дериват» [там само]. Сама обробка в цьому випадку сприймається як «транскрипція, що створена з урахуванням інструментального фактору та пов'язана із інтерпретаційними змінами першоджерела» [18, с. 32]. За інструментальним фактором обробки поділяються на транскрипції творів іншої інструментальної природи і транскрипції фортепіанних творів [18, с. 32].

Музикознавець зазначає також, що в залежності від обраного композитором музичного матеріалу – або твору цілком чи його фрагменту, або ж лише окремих тем – відрізняється спосіб роботи із ним. При транскрипції певного закінченого твору «опрацюванню піддається, перш за все, фонічний прошарок – твір виникає в іншому інструментальному звучанні й новому фактурному рішенні [18, с. 32]. При транскрипції на основі окремих тем чи теми, перед транскриптором постає питання композиційного вирішення обраного музичного матеріалу [18, 32-33]. Наступний момент, який відзначається Б. Бородіним, стосується особливостей доповнень, що вносять транскриптори. Вони розділяються на два різновиди: піаністичний, який спирається на врахування виконавсько-технічної специфіки і часто містить віртуозний компонент, та семантичний, який більшою мірою відноситься до композиційно-змістовної сторони [18, с. 32].

Б. Бородін пропонує також класифікацію за стилістичною ознакою. Дослідник називає п'ять видів: транскрипції стилістично нейтральні; строгі обробки; сплав стилів, «де неможливо відокремити стилі автора або транскриптора»; стилістична модуляція, основою якої є «поступова заміна стилю оригіналу стилем транскриптора»; та стилістична трансформація що відбувається при повному підпорядкуванні стилю першоджерела стилю транскриптора [18, с. 39].

Третій блок музично-теоретичних праць, задіяний у дисертаційній роботі, пов'язаний із поняттям стилю. Зазначимо, що цьому питанню присвячена значна кількість музикознавчих досліджень, адже стиль є одним із основоположних властивостей будь-якого виду мистецтва, і саме в ньому знаходять втілення ідейно-естетичні пошуки різних історичних епох та окремих творчих персоналій.

Одне із визначень понять стилю належить С. Скребкову, [89] який розуміє стиль як «вищий вид художньої єдності». Не зважаючи на багатогранність цього феномену, адже він включає у себе стиль епохи, національний та індивідуальний стилі, для нього властива певна художня єдність, що «пов'язує в цілісний стиль усе різноманіття групи явищ, що розглядаються» [89, с. 10]. Ця єдність досягається на різних рівнях музичного твору загалом та включає у себе такі елементи як тематизм, музична мова, образний стрій, формоутворення, а також творчі традиції композитора, його світоглядні позиції [89, с. 10].

Подібної думки притримується і М. Михайлов, який також вважає що «стиль в мистецтві, зокрема в музиці, є вираженням єдності, властивої для будь-якої сукупності художніх явищ: від творів одного автора або ряду авторів, до сукупності творів, що відносяться до цілого історичного періоду» [54, с. 104]. В той же час, розглядаючи стиль, як «один із необхідних проявів системної організації мистецтва» [54, с. 49], він акцентує увагу на те, що в стилі втілюється специфіка музичного мислення митця, яке у свою чергу є художнім різновидом мислення [54, с. 51]. Розглядаючи стиль у більш широкому контексті, дослідник відмічає одну із властивостей цього культурного явища, яка полягає у безпосередньому впливі на його формування та розвиток особливостей світосприйняття та духовної культури епохи [54, с. 117].

У фокусі дисертаційного дослідження досить цікавим є формулювання М. Михайловим саме сутності індивідуального стилю, що розуміється як «<...> наявність у різних творах одного композитора певних повторюваних

рис (стильових елементів), певної “одноманітності”. Однак, у досить самобутньому індивідуальному стилі ця одноманітність відзначається водночас й різноманіттям (так би мовити своєрідною одноманітністю) [54, с. 188]. Отже, стиль справжнього митця повинен містити як елементи певної музичної традиції, так і специфічні риси, що будуть підкреслювати індивідуальність автора, оригінальність його художнього мислення.

Є. Назайкінський визначає стиль як певну «властивість, що дозволяє у музиці чути, вгадувати, визначати того, або тих, хто її створює або відтворює, тобто відмінна властивість, що дає можливість судити про генезис» [61, с. 17]. Приділяючи у своєму дослідженні увагу саме індивідуальному стилю, музикознавець порівнює його із манерою або почерком, в якому через засоби музичної мови проявляє себе особистість митця. Таким яскравим вираженням особистості митця, на думку Є. Назайкінського може вирізнятися не тільки музичний твір або його інтерпретація, але й редакція, звукорежисерська трактовка, але за умові впізнаваності індивідуальності, що їх створює [61, с. 17-18]. Окрім цього музикознавець проводить певну паралель між авторським стилем та стилем виконавця-інтерпретатора, оскільки виконавський стиль має також набір певних констант, що допомагають слухачам вгадувати особистість. Однак, в цьому випадку мова йдеться саме про специфіку організації звукових виразових засобів, до яких відносяться туше, динаміка, агогіка, особливості виконавської інтонації, артикуляції, фразування, а також наявності виконавського художнього методу [61, с. 23-24].

Підсумовуючи ці спостереження, науковець пропонує наступне визначення стилю: «відмінна ознака музичних творів, що входять до тієї чи іншої конкретної генетичної спільності (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу і т.д), що дозволяє визначати їх генезис та проявляється у сукупності усіх без винятку властивостей музики, що сприймається, та поєднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [61, с. 20]. Таким чином, при вивченні особливостей

індивідуального композиторського або виконавського стилю митця, необхідно враховувати як генезис його творчості, що проявляється у впливі певної національної та композиторської або виконавської школи, до якої він відноситься, так і індивідуальні властивості творчого почерку, на який можуть впливати як особисті світоглядні позиції, так і художньо-естетичні тенденції епохи.

Дещо інший погляд на проблему стилю належить В. Медушевському, який розглядає цей феномен музичного мистецтва з позицій семіотики. Спираючись на думку Р. Шумана про те, що всі види мистецтва між собою єдині, В. Медушевський дає визначення художнього стилю загалом. Під ним музикознавець розуміє «семіотичний об'єкт, що виникає на основі творів, поєднаних цілісністю світосприйняття, що стало означуваним стилем, нерозривно пов'язаним із його означаючим – системою виразових засобів» [51, с. 31-32]. Музичний стиль, що становить один із компонентів художнього стилю, також має своє значення, що полягає у віддзеркаленні світу і відношенні до нього, та значимістю, яка проявляється у кореспондуванні із іншими явищами культури [51, с. 32]. В такому разі стиль загалом, а надто індивідуальний стиль, є рефлексивним, або інтерпретуючим, адже в індивідуальній манері письма конкретного композитора можуть відобразитися традиції інших композиторів або епох. Як приклад, музикознавець наводить бахівську музичну традицію, що присутня у стилі Е. Вілли-Лобоса [51, 32-33].

Наступне спостереження В. Медушевського видається досить цінним для розуміння істинної сутності структури індивідуального стилю. Воно полягає в тому, що усі засоби музичної мови, які використовує композитор, мають різне стилістичне навантаження. На думку науковця «існують активні засоби, які входять до центру стилістичного словника, і фонові з мінімальним стилістичним навантаженням, що утворюють його периферію» [51, с. 33]. До активних засобів музикознавець відносить інтонаційно-драматургічні засоби,

що найбільш повно відображають саму глибинну сутність стилю, та аналітико-граматичні [51, с. 33].

Продовжуючи думку В. Медушевського, можна відзначити, що, усі названі засоби та компоненти стилю перебувають у безпосередній взаємодії та втілюють у собі як індивідуальний світогляд митця, так і особливості світосприйняття та філософії певної епохи, у яку живе та творить митець. Таке трактування сутності стиля видається вірним для розуміння різних рівнів цього феномену, одним із яких безперечно є виконавський стиль.

Однак зауважимо, що на відміну від інших різновидів стилю, таких як стиль епохи та композиторський стиль, виконавську манеру досить складно визначити однозначно. Це пов'язане передусім із тим, що процес виконання є дуже індивідуальним явищем, оскільки кожен інтерпретатор вносить у виконання одного й того ж твору свої неповторні нюанси, що залежать від багатьох факторів, таких як виконавська традиція, темперамент, особливості власного світосприйняття, суб'єктивне сприйняття авторського задуму та багато інших. Також загально відомим є і той аспект виконавства, що зазвичай не можливо з повною точністю відтворити однаково один і той самий твір. Кожного разу його інтерпретація може містити нові грані. Не зважаючи на ці моменти, при аналізі виконавського стилю все ж можна виділити певні константні складові, які дають підставу музикознавцям осмислити специфіку інтерпретації та типологізувати або класифікувати манеру гри.

Одним із перших дослідників, що спробував класифікувати виконавські стилі, був К. Мартінсен. У своїй відомій праці він спирається на ідею про те, що основою будь-якої індивідуальної виконавської техніки є певна звукотворча воля, що й диктує специфіку виконання [50, с. 94]. У зв'язку із цим твердженням К. Мартінсен пропонує три виконавських типи звукотворчої волі.

Перший із них – це статична або класична звукотворча воля і відповідна до неї техніка. Для неї властивим є «воля до пізнання художнього

твору, аж до найменших і найтонших волокон його будови, та до відтворення художнього твору із усіх цих частинок, але так, щоб при цьому і найменша із них не була втрачена [50, с. 96]. Також К. Мартінсен зауважує іншу властивість цієї звукотворчої волі, що пов'язана із прагненням до граничної ясності та чіткості вибудови твору – це дуже економне застосування педалі, оскільки «барви занадто легко затуманюють мілкі та найменші деталі» [50, с. 97]. Виконавцем, що втілює цей тип звукотворчої волі та техніки дослідник вважає Г. фон Бюлова.

Другий тип звукотворчої волі у типології К. Мартінсена – екстатичний, або романтичний. Для неї, на відміну від статичної, характерним є передусім прагнення охопити твір в цілому, оскільки «кожний музичний твір – втілення усієї людини, вичерпний прояв людського начала у композиторі» [50, с. 103]. Головною рушійною силою такої звуотворчої волі є прагнення досягнути перш за все емоційно-почуттєву сторону виконуваного твору, і якщо, пріоритетом для статичної волі був ясний та чіткий малюнок, то для екстатичного типу властиво захоплюватися фарбою звучання. Саме виконавці, що втілюють цей тип, відкрили як окремі властивості кожного регістру, так і їх різноманітне поєднання. [50, с. 103-104]. Взірцем уособлення романтичного типу виконавця та відповідної звукотворчої волі К. Мартінсен вважає Антона Рубінштейна.

Третій тип звукотворчої волі, виявлений музикознавцем, – це експансивний або експресіоністський. Він певним чином синтезує у собі інтенції обох попередніх воль, оскільки «представляє ніби приборкання екстатичного виконання, його подолання, його концентрацію та піднесення» [50, с. 116]. Виконавець цього типу керується у своїй творчості прагненням не тільки віднайти емоційну ідею твору, але й вибудувати гармонійну логічність форми, оскільки «тільки виходячи із більших єдностей, усе одиничне отримує ціль та зміст» [50, с. 117]. Таким чином, у експансивній звукотворчій волі органічно поєднуються як логічна, так і емоційна складові

виконавського мистецтва. Яскравим представником цього типу К. Мартинсен визначає Ф. Бузоні.

Наступна класифікація виконавських типів належить Д. Рабіновичу [76], Дослідник пов'язує виникнення та розвиток певних піаністичних типів зі зміною соціально-історичних парадигм [76, с 133]. Науковець вважає, що у виконавському мистецтві ідея віртуозності була присутня завжди, однак у певні історичні періоди вона або висувалася на перший план, і сприймалась як музично-виразовий засіб і як ціль, або відходила на другорядні позиції. Такі тенденції весь час змінюють одна одну, кожного разу проявляючись у все нових соціально-історичних умовах.

При класифікації виконавських типів Д. Рабінович спирається на домінуючу ціль, яку ставить перед собою виконавець-інтерпретатор. У зв'язку із цим, він відзначає чотири основних виконавських типи: віртуозний, емоційний (що поділяється музикознавцем на два підтипи – емоційно-збуджений, близький до віртуозного типу, та салонний, якому притаманне прагнення до медитативності та ліризму), раціональний та інтелектуальний типи. Останній із них також за Д. Рабіновичем має підтип – це ліричний інтелектуалізм.

Досить незвичний погляд на проблему типологізації виконавства належить Я. Мільштейну. Він відмовляється від спроби віднести до будь-якого типу конкретного виконавця. Замість цього ним пропонується поняття «тезаурус виконавця», під яким розуміється «попередній запас інформації, загальна сума, скарбниця накопичених у пам'яті вражень, навиків, асоціативних зв'язків, що неначе оживають під впливом художнього твору» [52, с. 20]. Таким чином, кожен виконавець є унікальною особистістю із своїм специфічним набором якостей, власним тезаурусом, і «якщо вже шукати основну типологічну відмінність між виконавцями, то не в психічному нервовому стані, не в типі темпераменту, не в будові тіла, – хоча все це досить суттєві речі, – а в тому, як втілюються ними основні художні задуми та рішення, у якій специфічно національній та особистісній формі

вони виникають перед нами, які саме соціальні пласти, сторони життя та культури вони відображають» [52, с. 35].

Наступна класифікація виконавських стилів належить О. Кандинському-Рибнікову. Він виявляє два стильових напрямки: романтичний та післяромантичний. За основу типології дослідник взяв такий аспект як «відношення виконавців до історичної складової творів» [33, с. 73]. Романтичний виконавський стиль відзначається превалюванням емоційної стихії та досить вільним відношенням до авторського тексту. Окрім цього для виконавця, що репрезентує цей тип, важливими є імпровізаційне начало, котре виявляється у різноманітних виконавських аспектах таких як інтонування, динаміка, агогіка, а також психологізація виконуваної музики. У репертуарному відношенні перевага віддається романтичним зразкам, а класична фортепіанна література практично виключається або ж романтизується. Саме «романтизація творів усіх епох – головна прикмета романтичного виконавського стилю» [33, с. 149]. Прикладом такої романтизації О. Кандинський-Рибніков вважає сприйняття музики Й. С. Баха у контексті музики ХІХ століття, результатом якого стало виникнення значної кількості обробок, які певний час були навіть популярніші за оригінальні опуси митця [33, с. 194-195].

Інший тип виконавця-інтерпретатора, визначений музикознавцем, є протилежним романтичному, та прийшов йому на зміну. Для післяромантичного стилю характерні звернення до творчості різних епох та широта репертуарних вподобань. При цьому музикант який втілює цей тип, прагне перш за все до історичної достовірності трактування творів, що виконує. [33, с. 206]. Така установка зумовлює інакше відношення до підбору репертуару, в якому майже цілком нівелюються романтизовані транскрипції, та строге слідування усім вказівкам композитора, що містить обраний для виконання нотний текст. Прояв особистісного начала також відрізняється від романтичного, оскільки для післяромантичного виконавця «акцент змістився на перевтілення артиста у музиці різних авторів та епох, в чому й

виражається його індивідуальність, духовне життя, світосприйняття» [33, с. 209].

Також розглянемо ще одне поняття, що є близьким за своєю сутністю до виконавського стилю, а саме музичне інтерпретування, яке запропоноване В. Москаленко. Під ним музикознавець розуміє «організовану інтелектом творчу діяльність музичного мислення, котра спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [57, с. 13]. В. Москаленко систематизує музичну інтерпретацію, називаючи вісім її різновидів серед яких: виконавська, слухацька, композиторська, виконавське перекладення, редакторська, режисерська, технологічна, музикознавча [57, с. 15]. Варто відзначити, що у кожному із цих різновидів повинні в тій чи іншій формі відобразитися особливості індивідуального стилю митця, що їх створив.

Феномен виконавської інтерпретації є досить актуальним та привертає увагу багатьох дослідників. У сучасному музикознавстві вже існує значна кількість класифікацій, в яких науковці намагаються досягнути специфіку явища музичного інтерпретування, що тісно пов'язане зі стилем певного виконавця, його творчими орієнтирами та настановками. Деякі із класифікацій спираються на розгляд індивідуального стилю у ракурсі способу взаємодії музиканта із аудиторією, а в деяких акцент робиться на висвітлення впливу психологічних особливостей митця на створення інтерпретаційної версії твору.

Прикладом комплексного підходу до проблеми інтерпретації та типології виконавського стилю є дослідження О. Катрич. Аналізуючи сутність процесів створення інтерпретації у контексті індивідуального стилю, музикознавець пропонує класифікацію, основою якої слугує музично-стильовий показник виконання. Вона відмічає чотири типи.

До першого типу відноситься нестильова музично-виконавська інтерпретація, під якою «мається на увазі явище музично-виконавської творчості, інтерпретаційні механізми якого функціонують в сферах

емоційного та образно-естетичного, не торкаючись тих чи інших аспектів музичного стилю» [35, с. 8]. Другий тип – це стильова музично виконавська інтерпретація, особливістю якої є задіювання інтерпретаційних механізмів, що спрямовані на виявлення стильової складової виконання. Також дослідниця зазначає, що цей вид може існувати у таких своїх підвидах як стилізоване виконання, засноване на намаганні інтерпретатора відтворити музично-історичний стиль; стильне виконання – коли стиль конкретного композитора підпорядковується естетичним нормам епохи, що є сучасною для виконавця; виконавська інтерпретація композиторського стилю в основі якої знаходиться прагнення індивідуального тлумачення композиторського стилю, результатом якого має стати певне творче відкриття [35, с. 8].

О. Катрич, пропонує власне визначення індивідуального стилю виконавця. Під ним розуміється «відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [35, с. 9]. Отже, вирішальним моментом у такому випадку виявляється саме процес відображення специфіки світосприйняття та мислення митця в особливостях переінтонування ним твору певного композитора.

Засновуючись на відмінності у типі мислення та способі взаємодії музиканта-виконавця із слухацькою аудиторією, О. Катрич пропонує два основних виконавських архетипи – аполонічний та діонісійський. Для аполонічного музично-виконавського архетипу властивий «розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми» [35, с. 11]. На противагу до нього, діонісійський музично-виконавський архетип спирається у своїй творчості на «подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [35, 11]. Також музикознавець зазначає, що ці архетипи, є універсальними, оскільки не

мають певних соціально та історично визначених умовностей у своєму функціонуванні та являються надчасовими [35, с. 11].

Розглядові питання сутності виконавської інтерпретації присвячені також праці В. Сирятського. Музикознавець пропонує своє визначення цього феномену. На його думку «інтерпретація є довготривалим процесом поступового освоєння музичного твору і розкриття його змісту, коли у процесі роботи виконавець поглиблює та уточнює свій початковий задум» [86, с. 53]. В. Сирятський притримується подібної думки, що й О. Катрич про різну цінність виконавського трактування твору, яка залежить від особистості виконавця, його майстерності та таланту [86, с. 53].

Цікавим є погляд дослідника на специфіку існування музичного твору у аспекті його інтерпретації. Він пропонує семирівневу структуру, яка охоплює різні етапи буття композиторського опусу. Першим із них є наявність музичного твору у якості нотного тексту, та називається музикознавцем *фізичним рівнем*. Наступний, другий рівень, пов'язаний із впливом на зафіксований композитором нотний текст енергії виконавця, рушійною силою якої є індивідуально-стильове начало, що обумовлює оригінальність інтерпретації. Саме під впливом цієї виконавської інтенції фізичне тіло твору може зазнавати певних змін, що продиктоване впливом на нього особистості інтерпретатора. Цей рівень В. Сирятський називає *ефірним*.

Сутність третього рівня, який дослідник іменує *астральним*, полягає у емоційній складовій виконання, яка проявляється в силі впливу інтерпретації на аудиторію. Четвертий рівень існування музичного твору, це – *ментальний*, що заснований на усвідомленому сприйнятті. На цьому рівні відбувається підпорядкування емоційного переживання виконавцем твору завдяки «думкам, які створюють із них форму» [86, с. 8]. Виникаюча в результаті такого осмислення індивідуально-змістовна концепція твору, може певним чином вплинути на його сприйняття слухачами як у бік полегшення, так і у бік ускладнення.

П'ятий рівень, *казуальний*, пов'язаний із досвідом, що отримав виконавець у процесі свого навчання та включає в себе певні правила і традиції, на які музикант спирається у своїй подальшій творчій діяльності. Таким чином цей рівень є одним із основоположних та таким, що безпосередньо впливає на усі вищеназвані рівні. Шостий рівень – *Лутах*, що означає «вищий розум» або «душа, що продукує сенс». Під ним В. Сирятський розуміє вміння інтерпретатора «керувати власною творчою думкою, що дає йому можливість удосконалювати усі тілесні прояви свого духу» [86, с. 8]. Виконавець, що досягає такого рівня, має змогу звеличуватись над процесом свого виконання і в повній мірі контролювати та направляти хід своїх думок, спрямовувати їх на досягнення бажаного результату.

Сьомий, найвищий рівень – *Атман* – «чистий дух» або «частка абсолюту», який є проявом творчого откровення, та являє собою найбільш довершену форму виконавського інтерпретування. Він виникає у момент творчого осяяння, «коли внаслідок крайньої концентрації духовних сил досягається єднання найвищих вібрацій свідомості із всесвітом <...>» [86, с. 9].

Знаходячись на цьому рівні сприйняття твору, інтерпретатор ніби виступає у ролі посередника між світом божественної краси та земним світом. Він має змогу доторкнутися до довершених таємниць буття та донести їх до аудиторії. [86, с. 9].

В дещо іншому ракурсі проблематика типологізації виконавського стилю розглядається у дослідженні Т. Сирятської. Тут акцент робиться на психологічні особливості інтерпретатора, які формують різний підхід до трактування музичного твору. Під інтерпретацією в цьому випадку розуміється «структурований у виконавському часопросторі спосіб творчого спілкування особистості (*Я*) з *Іншим-у-собі* (автором)» [87, с. 7]. У той же час виконавська інтерпретація вибудовується у вигляді певного діалогу,

«творчого спілкування виконавського Я з *Іншим у собі* (діалогу з автором) через відтворення енергетичної аури (взаємообмін зі слухачем) [87, с. 8].

Особистість музиканта-виконавця в цьому випадку являється суб'єктом творчості. Вона спілкується із аудиторією завдяки енергетичному обміну та доносить до слухачів у такий спосіб інформацію Іншого та про себе. При цьому виконавське Я не повинно втрачатися у Іншому, оскільки в процесі трактування «виконавець – це є той *Інший*, хто стає на місце автора, і заново „проживає” механізми його творчого процесу, актуалізуючи життя музичного твору в нових соціокультурних умовах» [87, с. 8].

Виходячи із такого психологізованого підходу до інтерпретаційної діяльності, Т. Сирятська пропонує власну типологію виконавських стилів, основою якої є акцентуйовані риси темпераменту. Наприклад, віртуозний тип «базується на екзальтованій афективності, в якій радісні почуття переважають над стражданням та поєднані з амбівалентною спрямованістю темпераменту» [87, с. 8]. Представниками цього типу дослідниця вважає Ф. Ліста, Ф. Бузоні, С. Рахманінова, В. Горовиця, Е. Гілельса, М. Аргеріх.

Для наступного типу – емотивного – властивий «афективно-екзальтований темперамент у поєднанні із відвертою інтроверсією» [87, с. 8]. Виконавець, що репрезентує його, відзначається «вулканоподібними трактовками» та умінням зробити свою техніку «“непомітною”» [87, с. 8]. До цього типу, на думку Т. Сирятської, відносяться Ан Рубінштейн, Й. Гофман, Ар. Рубінштейн, Я. Хейфіц, А. Корто, Р. Серкін, Г. Нейгауз, М. Юдіна, В. Софроніцький.

Раціоналістичний тип виконавця характеризується «гіперемією з помірною інтроверсією та очевидним переважанням паранойальних рис над демонстративними» [87, с. 8-9]. Втіленням такого типу виконавців науковець вважає Г. Бюлова, С. Танєєва, О. Гольденвейзера, Г. Гінзбурга, М. Поліні, Р. Казадезюса, О. Унинського.

Останній у цій класифікації тип – інтелектуальний – що відзначається «емотивністю з високим рівнем інтроверсії та демонстративності» [87, с. 9].

Інтерпретатор у цьому випадку є схильним до співпереживання та поєднання у своїй творчості почуттєвої та логічної складових. [87, с. 9]. Серед виконавців, що демонструють вищезначені акцентуйовані риси темпераменту, Т. Сирятська називає А. Шнабеля, В. Кемпфа, Е. Фішера, Й. Демуса, П. Бадура-Скоду, Ф. Гульда.

Дещо інший аспект виконавської інтерпретації поданий у роботі О. Фекете. В основі цього наукового дослідження знаходиться специфіка формування виконавцями інтерпретаційної версії виконуваного опусу. Пов'язуючи між собою поняття концепція твору та інтенція, науковець дає визначення останнього як «сукупної спрямованості свідомості, волі та почуття на певний художній об'єкт» [104, с. 7]. Таким чином кожне виконавство полягає у створенні певної «*моделі концептуальної інтенції, що ґрунтується на онтологічному підході до музичного твору*» [104, с. 7].

На формування у виконавця того чи іншого типу концептуальної інтенції твору впливають емоційний, інтелектуальний та світоглядний аспекти особистості. Спираючись на це, О. Фекете виявляє наступні види інтенції: «*наївна* (пасивне світосприйняття, яке не претендує на світогляд); *світоглядна* (активне світосприйняття, спрямоване на перетворення художньої дійсності музичного твору); *трансцендентна* (універсалізм мислення, який втілюється в оперуванні філософсько-етичними категоріями); *сакральна* (онтологічний вимір)» [104, с. 9]. Розшифровуючи більш детально кожен із цих видів, музикознавець відмічає, що названі інтенції мають також свої різновиди. Наївна інтенція поділяється на такі типи як салонно-побутова, якій властива «особиста невираженість, “розчиненість” в соціумі» [104, с. 9]; салонно-чуттєва, при якій виконавець враховує вподобання масової слухацької аудиторії; салонно-віртуозна інтенція, що спирається на демонстрацію технічної сторони виконання та намагається вразити своєю майстерністю володіння інструментом, однак змістовній складовій в такому випадку відводиться другорядна роль [104, с. 9].

Наступна світоглядна інтенція також поділяється на декілька типів. Перший із них – психологічний, що відзначається такими складовими як «культура почуттів, емотивність, «вживання» в образ, суб'єктивізація; вокальний тип інтонування; мікродинаміка, мікроінтонування; мелодизація фактури; структурування твору і побудова виконавської концепції відповідно до ритму людського дихання; діалогічна модель комунікативної інтенції, спрямована на формування у слухача ефекту співпереживання» [104, с 9]. Виконавці, що втілюють цей тип на думку дослідниці – В. Софроніцький, В. Кліберн, В. Кемпф, М. Аргеріх, Н. Штаркман.

Другий тип світоглядної інтенції – естетичний, якому притаманне прагнення до урівноваження «семантичних опозицій» [104, с. 9]. У зв'язку із цією інтенційною спрямованістю, виконавець тяжіє до знаходження агогічного та динамічного балансу, задіяння колористичних та звукообразальних можливостей інструменту, інструментального типу інтонування, пропорційності у побудові форми цілого, та збереженні певної дистанції під час спілкування зі слухачською аудиторією. Піаністами, що втілюють такий тип є Г. Гінзбург, М. Полліні [104, с. 9].

Третій тип світоглядної інтенції – раціональний. Його основою є «культура мислення, наукове пізнання, інтелект» [104, с. 9]. Виходячи із такого художньо-мистецького орієнтиру, для інтерпретатора, що представляє цей тип інтенції, важливими є функціональна продуманість драматургії твору, його структурна ясність, синтезуючий тип інтонування, що поєднує риси як інструментального так і вокального. У манері взаємодії із аудиторією тут превалює інтровертний тип. Піаністи цього типу – О. Гольденвейзер, М. Грінберг, Р. Казадезюс [104, с. 9].

Трансцендентна модель концептуальної інтенції відзначається «глобальністю осягнення, що відбиває масштаб особистості виконавця, його вміння “піднятися над собою”, найвищий рівень абстрагування. Виконавець стає транслятором універсальної ідеї» [104, с. 10]. Також для неї характерними є «стереофонічний хронотоп», синтетичний тип інтонування»

[104, с. 10]. На думку О. Фекете, виконавець, діяльність якого спрямовується цією інтенцією, майстерно володіє різноманітними фактурними пластами, підпорядковуючи свою віртуозність основній ідеї твору, та вирізняється універсальністю творчого мислення. Основою його комунікації зі слухачем є вертикальний тип взаємодії, у результаті якого виникає потрясіння [104, с. 10]. До цього виконавського стилю музикознавець відносить Ф. Ліста, Ф. Бузоні, А. Бенедетті-Мікеланджелі, Г. Гульда [104, с. 10].

Остання, найвища модель концептуальної інтенції – це сакральна. Інтерпретатор такого типу прагне відтворити у виконавській версії твору «теоцентричну картину світу». Специфікою означеного типу є надособистісна інтенція, що обумовлює відповідну до неї жанрову семантику та «”одухотвореність” фактури, де висвітлено її найменші семантичні знаки» [104, с. 10]. Тип комунікації, що обирається виконавцем, пов'язаний із синергійним виміром або соборним спілкуванням, а її результатом є катарсис. До цього типу О. Фекете відносить С. Рахманінова, М. Юдіну, Г. Нейгауза, С. Ріхтера, Т. Ніколаєву, Г. Соколова [104, с. 10].

Наступна музикознавча праця, присвячена висвітленню специфіки виконавської інтерпретації, належить К. Тимофєєвій. В основі розглядуваного дослідження лежить вивчення специфіки індивідуального стилю виконавця у залежності від особливостей побудови ним виконавської драматургії твору. Термін «виконавська драматургія» визначається К. Тимофєєвою як «індивідуальний план вираження композиторської концепції, що складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого увиразнюються творчі принципи виконавських інтерпретацій» [98, с. 7]. При цьому окреслений феномен має також певну систему взаємозв'язків, що вибудовується наступним чином: композиторська концепція твору, виконавська концепція твору та часопростір виконавського процесу [98, с. 7].

Засновуючись на цій системі та розглядаючи процес створення виконавської інтерпретації твору як втілення виконавської рефлексії, музикознавець визначає чотири стадії вивчення музичного твору. Перша із

них – це «реконструкція думки виконавця», що спрямована на сприйняття музичного твору у якості артефакту та осмислення виконавцем певних особливостей інтерпретації у процесі прослуховування музичного твору [98, с. 7]. Друга стадія передбачає «осмислення інтонаційно-драматургічної структури тексту музичного твору» [98, с. 7]. На цій стадії виконавець детально аналізує обраний для інтерпретації твір, заглиблюючись у специфіку тематизму, стильові та жанрово-композиційні аспекти, визначає особливості драматургії опусу, виявляє взаємозв'язок між частинами цілого, розмірковує над організацією динаміки та агогіки [98, с. 7]. Третя стадія роботи над твором спрямована на «відтворення музичної драматургії крізь призму творчої особистості інтерпретатора [98, с. 8]. Спираючись на здобуті на попередніх стадіях знання, музикант вже працює над створенням саме виконавського тексту твору. Звертається увага на характер звуковидобування та інтонування, фактурну організацію, «динамічну партитуру» та темпо-ритм [98, с. 8].

На четвертій стадії музикант проводить «аналіз виконавської драматургії, що складає певну систему: характер виконавського мислення <...>; знаходження образно-сміслових центрів в драматургії, розподіл кульмінацій, використання пауз як формоутворюючого елемента <...>; особливості виконавського „дыхання” <...>; належність до будь-якого виконавського напрямку, що визначається характером виконавської техніки, приналежністю до виконавської школи, національністю, психофізіологічними особливостями особистості <...>» [98, с. 8].

Спираючись на те, яким чином виконавець вибудовує драматургічну концепцію твору, К. Тимофеева вирізняє наступні типи спрямованості виконавського стилю: романтичний та онтологічний. Для першого із них властивим є «активне “втручання” виконавця в композиторський текст та його ототожнення з автором та героєм твору (Я=Я)» [98, с. 10]. Інтерпретатор, що втілює такий вид спрямованості виконавської концепції, більш спирається на емоційно відкрите, особистісне сприйняття музики, а

визначальною рисою його трактовок стає сповідальність. Означений стиль інтерпретування найбільш яскраво втілений у творчості К. Іумнова [98, с. 10].

Другий тип виконавського стилю вирізняється надособистісним підходом до прочитання музичного твору, чітким відграниченням композитора та інтерпретатора, завдяки чому виникає певна «духовна вертикаль» [98, с. 10]. Виконавцем такого типу музикознавець вважає С. Ріхтера.

Дещо інший аспект типології стилю виявляє І. Сухленко. В основі її класифікації знаходиться жанрова складова виконавської інтонації. Засновуючи свої спостереження на концепції С. Скребкова щодо трьох видів жанрових основ, таких як моторність, декламаційність та розспівність; на принципах типологізації стилів А. Мартінсена, Д. Рабіновича, та традиційний для літературознавства поділ жанрів на епічні, ліричні і драматичні, дослідниця пропонує розглядати виконавські стилі у контексті «домінування жанрово-творчих начал» [93, с. 30]. Розподіляючи музикантів за типом превалювання ліричної драматичної чи епічної жанрової грані у їх виконавському стилі, І. Сухленко розуміє це «як прояв особистісної установки, що визначає вибір не тільки засобів виразності, але і конкретного твору» [93, с. 29]. Наприклад, виконавець ліричного типу зазвичай «говорить від першої особи, найчастіше відтісняючи композиторський задум на другий план» [93, с. 29]. Музикознавець вважає, що такий інтерпретатор буде тяжіти до музики епохи романтизму, а до виконання творів інших епох ставитися з обережністю [93, с. 29].

Для епічного типу навпаки властива широта репертуарних вподобань, адже він може інтерпретувати музику найрізноманітніших стилів та епох. При виконанні він «емоційно відсторонюється від музики, стоїть “над нею”, намагаючись зберегти не просто об’єктивність, але нейтралітет. Свідомо обираючи роль ретранслятора волі автора, такий виконавець уникає надмірної інтимності інтонації», через що у слухачів створюється враження власної «співпричетності до творіння» [93, с. 29]. Завдяки такій творчій

спрямованості виконавська інтонація цього типу інтерпретаторів відзначається декламаційністю та «посиленням мовного начала» [93, с. 29].

Характерною ознакою драматичного типу І. Сухленко вважає сприйняття музичного твору як певного «театрального простору, що дозволяє декільком подіям відбуватися водночас» [93, с. 30]. Артист, що представляє цей тип, найчастіше обирає ефектні, з чітко окресленою драматургією твори, в яких є можливість проявити свій темперамент та вольові якості [93, с. 30].

Для повнішого осмислення виконавського стилю М.-А. Амлена необхідно звернутися також до досліджень, в яких розглядається специфіка фортепіанного виконавства [102; 103], особливості розвитку фортепіанного мистецтва у сучасній культурній ситуації [75]. У зв'язку із тим, що фортепіанне виконавство постійно оновлюється під впливом естетичних, філософських та культурних настанов епох, воно привертає до себе увагу як музикознавців так і виконавців, ставлячи перед ними нові питання.

Н. Бажанов окреслює основні орієнтири, яким слідують сучасні піаністи у своїй концертній діяльності. Одним із них є вплив новітніх інформаційних технологій, завдяки яким змінюється не тільки звуковий ідеал, але і перенесення прерогативи із концертного живого виконання на виконання студійне, зафіксоване на аудіо- та відеоносіях. Така установка у свою чергу призводить до того, що «ідеали та якість звукозапису стали впливати на концертні виконання» [7]. Іншим аспектом, який безпосередньо впливає на специфіку сучасного виконавства, є «тотальна конкурсomanія» [там само], завдяки чому «винятковий конкурсний рівень виконання музичних творів ставав все більш звичним зразком, якому необхідно було слідувати, в тому числі і на концертній естраді» [там само]. Такі вимоги створили підґрунтя для переосмислення вже існуючих виразових засобів та пошуків нових. Підтвердженням цьому слугує більша продуманість загального плану виконуваного твору, його деталізація, відшліфовка різних нюансів, що проявляється у зростанні виразності інтонування

(«тоноспряжіння»), збагаченні тембральної та агогічної сторін, зменшенні середнього динамічного рівня звучання та сповільненні темпів виконання, прагненні до виявлення поліфонізації фактури [там само].

Наступна тенденція полягає у відкритті забутих сторінок фортепіанної літератури, тяжіння до розширення репертуару завдяки творам композиторів, що через певні обставини не отримали загального визнання і майже не включались раніше у концертні програми. [7]. Зауважимо, що в аспекті оновлення підходів до концертної практики досить показовим на наш погляд є відродження традиції поєднання у одному обличчі амплуа композитора та виконавця-віртуоза, яка майже зникла у післявоєнний період (мається на увазі період після Другої світової війни).

Інший аспект фортепіанного мистецтва, еволюція його розвитку, розглянутий І. Рябовим [81] Дослідник відтворює досить детальну панораму розвитку фортепіанного мистецтва з кінця ХІХ ст., до сучасності, спираючись у своїх спостереженнях на концепції його розвитку, представлені у Д. Рабіновича та Г. Когана. Він зауважує, що у зв'язку із існуючою у фортепіанному мистецтві певною спадкоємністю традицій, можна визначити два основних напрямки виконавства. Спираючись на ідеї Д. Рабіновича, науковець виявляє такі виконавські традиції як – західноєвропейську, що бере свій початок від Ф. Ліста, та східноєвропейську, яка відштовхується від традицій Ан. Рубінштена. Продовжуючи означені лінії лістівської та рубінштейнівської традицій, виникли два типи виконавців, перших з яких І. Рябов пропонує називати «перфекціоністами» [81], адже для їх стилю характерним є «висувати вимоги до ідеального втілення всіх складових музичної мови кожного окремого твору» [81]. Також для перфекціоністів притаманні «інтелектуальність інтерпретацій і опора на декламаційний характер звучання інструменту» [81]. До них І. Рябов відносить С. Ріхтера, А. Бенедетті-Мікеланджелі, Е. Гілельса.

Другу групу виконавців становлять ті піаністи, «<...> традиції виконавства яких йдуть не від теоретичних знань, а від приголомшливого

внутрішнього шарму та сценічного магнетизму» [81]. Характерним для цього типу виконавців є «імпровізаційність, незапланованість інтерпретації та яскраво виражена вокальна природа голосоведення» [81]. Представниками цього типу науковець вважає Ар. Рубінштейна, В. Софроніцького, В. Горовиця.

Для кращого розуміння специфіки спадкоємності виконавських традицій музикознавець наводить схему:

- 1) від Ф. Ліста через Ф. Бузоні до А. Бенедетті Мікеланджелі, С. Ріхтера та Е. Гілельса;
- 2) від Антона Рубінштейна через С. Рахманінова до В. Горовиця, В. Софроніцького і Артура Рубінштейна [81].

Однак, на даному етапі ці традиції поступилися місцем виконавству перфекціоністів, яких у ХХІ ст. дослідник пропонує назвати навіть «псевдоперфекціоністами» [81], оскільки в їх творчості ідеї перфекціоністів доведені до абсолюту. І. Рябов розуміє означену тенденцію як «стан апотропії, який швидше можна охарактеризувати як стандартизацію виконавського мистецтва» [81]. Причиною цього слугують загальнокультурні тенденції, що характерні для сучасної постмодерної культури. Серед них музикознавець відмічає полістилістичність, що проявляється у поєднанні в одній концертній програмі творів різних стилів та епох; ігровий аспект, при якому музикант, виконуючи опус певного композитора ніби грається в його стиль; та симуляцію, що виникає у результаті створення артистом під час виступу музичного твору, його певної копії, що може існувати лише на час виконання [81].

Тенденція до актуалізації феномену віртуозності більш детально розглядається в статті Г. Мурадян [58]. Відмічається, що типовою рисою сучасного виконавства є культ віртуозності, яка досить часто слугує самоціллю для виконавців, при цьому духовна відкритість та змістовність інтерпретації відійшли у минуле. Однією із причин таких змін можна вважати чисельні конкурси, які зазвичай сприймаються як необхідна

складова на шляху музичної кар'єри будь-якого виконавця. Вони можуть розглядатися і з позитивної сторони, адже перемога у престижному конкурсі привертає увагу музичної спільноти до нових імен, і з негативної, бо «принцип змагальності передбачає культивування загально визнаних сценічних еталонів та їх “відповідність” до конкурсних трактувань» [58].

Однак, дослідниця зауважує, що в цьому правилі є і винятки. У якості прикладу вона наводить імена виконавців, у творчості яких індивідуальність інтерпретації, її безпосередня глибина, тяжіє над віртуозністю – А. Володось, Є. Кісін, Б. Березовський, М.-А. Амлен, та молодих виконавців Д. Трифонова, А. Лубянцева, Ю. Фаворіна. [58].

Висновки до Розділу 1

У якості своєрідних ключів до наукового осмислення творчості видатного франко-канадського піаніста-віртуоза та композитора Марка-Андре Амлена можна застосувати естетичну парадигму постмодерну. У працях Ж.-Ф. Ліотара, У. Еко, М. Фуко, З. Баумана, Р. Барта, Ф. Джеймісона сформульовано основні тези, які характеризують специфіку світогляду, притаманного епосі постмодерну та знаходять своє безпосереднє відображення у сучасному мистецтві. До основних рис естетики постмодерну належать звернення до художнього спадку минулих епох та прагнення переосмислити його у іронічному аспекті, втілення у творах ідеї гри, яка виявляється у введенні різноманітних аллюзій, відсилок, цитат, що кореспондують до широкого кола інших творів, та мають бути відстежені «ідеальним читачем» (У. Еко); «смерть автора», сприйняття художнього твору як великого тексту, створеного із цитат (Р. Барт, М. Фуко).

Ще одним ефективним інструментом осмислення стильових засад творчості М.-А. Амлена є концепція діалогу культур, положення якої викладено в працях М. Бахтіна та В. Біблера. Основною ідеєю цієї концепції

є сприйняття усіх витворів мистецтва як великих драматичних творів, де можуть вільно перетинатися та співіснувати різні стилі та епохи (В. Библер). Проте ці концепції не повинні сприйматися як єдиний можливий спосіб осмислення специфіки творчості М.-А. Амлена, та не виключають застосування у якості інструментів її пізнання й інших сучасних культурно-естетичних концепцій.

Хоча сам М.-А. Амлен не коментує естетичні основи своєї творчості, проте, спираючись на його висловлювання і нотатки до власних творів, ми можемо зробити висновок, що діяльність митця добре вписується в сучасні культурно-естетичні уявлення. За рядом ознак можна судити про близькість естетичних орієнтирів М.-А. Амлена до деяких принципів постмодерну. В репертуарі піаніста значна увага приділяється актуалізації своєрідних маргіналій, тобто музиці маловиконуваних композиторів, таких як К. Сорабджі, Ш.-В. Алькан, Ф. Бузоні, С. Фейнберг, Л. Годовський, М. Метнер. У композиторській творчості постмодерні тенденції проявляються в активному задіянні цитат, відсторонено-іронічному переосмисленню музичного оригіналу, що береться для опрацювання, інтертекстуальності. У відношенні принципів побудови програм та виконавської подачі привертає увагу той факт, що піаніст поєднує в рамках виступу твори, які представляють різноманітні стилі та епохи, при цьому М.-А. Амлен не намагається якимось чином підкреслити відмінність кожного виконуваного автора або за рахунок змін виконавських засобів, або їх рельєфному вираженню.

Представляючи *об'єктивний тип інтерпретатора*, він прагне до точного відтворення композиторського задуму, уникаючи будь-якого відособлення творів одного композитора від іншого, що об'єднує виконувані опуси та створює умови для виникнення культурного діалогу в рамках концертної програми. Прагнення поєднати у виконавській діяльності не тільки різні стилі та епохи, але й протилежні творчі настанови можна прослідкувати в зверненні музиканта до творчості композиторів, що у своїх

філософсько-естетичних працях виявляють протилежні погляди на музичне мистецтво, а саме М. Метнера та Ф. Бузоні.

У композиторському доробку М.-А. Амлена переважають жанри варіації, транскрипції, мініатюри та цикл мініатюр. Основним стильовим жанром творчості М.-А. Амлена виявляється жанр варіації, безпосередньо пов'язаний із роботою з чужим тематичним матеріалом. Творчо осмислюючи його змістовне наповнення, М.-А. Амлен насичує варіаційний цикл більшою кількістю запозиченого тематизму, ніж це зазвичай передбачається. Особливістю композиторської роботи із чужим тематичним матеріалом, що представлений здебільшого у якості цитат, є його репрезентація із певними змінами, завдяки чому оригінал тематизму поєднується із елементами сучасної музичної мови та, набуваючи таким чином нових сенсів, може розглядатися у якості музичного гіперпосилання. Наступним жанром, який займає значне місце у творчості митця є жанр транскрипції, що також заснований на творчому переосмисленні тематизму першоджерела. У жанрі фортепіанної мініатюри композитор вдається до прийому наслідування стилів, що втілюється не тільки у фактурі, але й на рівні жанрово-стильових назв, як, наприклад, лендлер, що окрім жанру може асоціюватися із творчістю композиторів, що зверталися до нього. Означені аспекти виконавської та композиторської творчості розкриваються у наступних розділах дослідження.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М.-А. АМЛЕНА ЯК ЗАСІБ ОСЯГНЕННЯ СПЕЦИФІКИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

2.1. Періодизація концертної діяльності М.-А. Амлена

На сьогоднішній момент існує багато джерел, які висвітлюють діяльність М.-А. Амлена. Серед них монографія Р. Рімма, персональний сайт М.-А. Амлена, присвячений творчості митця, біографічні дані, наведені на *Bach cantatas website*, матеріали із інтернет енциклопедій, аудіо- та відеозаписи, інтерв'ю та рецензії на концерти. Всі вони слугують своєрідними ключами, що допомагають осмислити механізми творчості канадського митця та його індивідуальний стиль.

Оскільки у виконавській діяльності піаніста прослідковується тенденція до поступових змін репертуарних вподобань, доцільним виявляється питання про створення періодизації його виконавської творчості. Засновуючись на відеоматеріалах концертів різних років ми виокремлюємо два періоди, для яких властиве різне співвідношення між віртуозним та рідковиконуваним репертуаром.

Перший умовний період творчості канадського піаніста охоплює 1985-2006 рр. Для нього властиве прагнення до популяризації творчості маловиконуваних композиторів, а також виконання підкреслено віртуозних опусів. При цьому явна перевага надавалась саме технічно складним п'єсам, що може бути продиктоване бажанням заявити про себе. Піаніст також влючає до свого репертуару власні твори, переважно віртуозні транскрипції із циклу *12 Études in all the minor keys*, та деякі п'єси, що часто обираються у якості творів для виступу на біс.

Цей факт підтверджується програмою виступу 1988 року, про яку можна судити за представленими на *You Tube* відеоматеріалам [143]. Її основу складають Етюд № 12 *Le festin d'Esopé* Ш.-В. Алькана, Баркарола

op. 12 Г. Форе, та власний твір М.-А. Амлена – *Étude No. 12 in A flat minor: Prelude and Fugue* (із циклу *12 Études in all the minor keys*).

На наступному відео із записом концерту у Стокгольмі 10 березня 2003 року також яскраво проявляється прагнення до репрезентації рідковиконуваних та віртуозних творів. М.-А. Амлен виконує «Гімн моряків» Ж. Оффенбаха – Я. Гімпеля, Етюд № 12 *Le festin d'Esopé*, із циклу «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях» op. 39 Ш.-В. Алькана, «Токатіну» op. 36 М. Капустіна, «Лебідь» К. Сен-Санса – Л. Годовського, «Казку» op. 20 № 1 М. Метнера, *Chopinata* К. Дюсе, Етюд № 1 *C-dur*, № 13 *es-moll* (ліворучний) Ф. Шопена – Л. Годовського, *Negaceando* Р. Гнатталі, Етюд № 2 op. 1 О. Скрябіна, та власний твір «Цирковий галоп» для механічного фортепіано.

Також існує багато інших записів концертних виступів піаніста, котрі відносяться до першого періоду виконавської діяльності М.-А. Амлена та демонструють віртуозне спрямування його мистецьких пошуків. На них містяться інші твори Ш.-В. Алькана, «Угорська рапсодія» № 2 Ф. Ліста із амленівською, карколомною в технічному відношенні, каденцією, Етюди Ф. Шопена – Л. Годовського, а також деякі етюди із циклу *12 Études in all the minor keys*, написаних М.-А. Амленом.

Початок другого періоду концертно-виконавської діяльності М.-А. Амлена умовно можна віднести до 2007-2009 років. Не виключаючи із програм виступів віртуозного компоненту, митець в більшій мірі приділяє увагу саме творчості маловиконуваних композиторів. Показовою в цьому сенсі виявляється інформація, наведена в концертному анонсі на сайті *The New York Times* від 22 липня 2011 року. Він має красномовний заголовок «*King of virtuosos is weary of his crown*» («Король віртуозів втомився від своєї корони»). Автор зауважує, що «Містер Амлен вважає слово “віртуоз”, що незмінно застосовується до його гри, дещо зневажливим, під яким

розуміється просте видовище»⁶ [цит.по 181]. Артист також зазначає, що береться за віртуозні складні речі тільки через їх музичну цінність, і «“якщо люди бачать в цьому лише викрутаси, я відчуваю, що зазнав поразки”⁷» [цит по 181]. Підтверджують цей факт і концертні програми. Зокрема, в згаданій статті наведена програма виступу митця у *Mannes College the New School for Music*, у рамках *International Keyboard Institute and Festival*, що включає Сонату № 1 для фортепіано А. Берга, *Klavierstück IX* К. Штокгаузена, «*Gaspard de la Nuit*» М. Равеля, Сонату *b-moll* Ф. Ліста. До того ж, критик відмічає інтерес музиканта саме до «композиторів поза межами второваної стежки» («*composers off the beaten track*») [181]

В наступних програмах, які вдалося віднайти за наявними відеозаписами, також виявляється тяжіння до репрезентації не часто виконуваної музики. Перша із них – це виступ М.-А. Амлена в Москві, у 2013 році. Маєстро виконав Сонатину № 1 А. Берга, Експромт № 2 *f-moll* Г. Форе, Баркаролу *Gis-dur* й *Gaspard de la nuit* М. Равеля, власний варіаційний цикл *Variations on a theme of Paganini*, Дві прелюдії із *op. 32 – № 5 C-dur* і *№ 12 gis-moll* та Сонату № 2 *b-moll* С. Рахманінова, транскрипцію Ф. Ліста на пісню Ф. Шопена «*Moja pieszczotka*». Також піаніст зіграв дві п'єси на біс – власну транскрипцію Вальсу Ф. Шопена *Minute waltz in seconds op. 64 № 1*, і Етюд *op. 1 № 2 As-dur* маловідомого композитора ХІХ ст. Пауля де Шльоцера.

Доволі показовим, на наш погляд, в цій прграмі виявляється включення М.-А. Амленом *Variations on a theme of Paganini*, які на сьогоднішній момент звучать переважно у авторській інтерпретації. Таким чином музикант актуалізує не тільки «забуті сторінки» світової фортепіанної літератури, але й відкриває для слухачів власні опуси, що відносяться до рідковиконуваної музики.

⁶ «Mr. Hamelin finds the word “virtuoso”, which is invariably applied to his playing, a somewhat derogatory descriptive that implies mere showmanship» [цит по 181].

⁷ «“If people only see the artifice, I feel that I’ve failed.”» [цит. по 181].

Наступний приклад, що ще більш яскраво демонструє означений аспект діяльності митця – це програма московського концерту М.-А. Амлена 2016 року. Вона включає, окрім Сонати № 18 *D-dur* (K. 576) В. Моцарта, II зошита «Образів» К. Дебюсі та Сонати №. 21 (*D. 960*) Ф. Шуберта, вже згадуваний варіаційний цикл *Variations on a theme of Paganini* та інший рідковиконуваний твір М.-А. Амлена – *Pavane Variée*. В якості біса обрано маловиконуваний твір – Сонату № 1, *op. 1. C.* Фейнберга [140]

Означені варіаційні цикли неодноразово фігурують і в інших виступах М.-А. Амлена серед творів, що складають основну частину програми. Таким чином, в другий період митець вже впевнено заявляє про себе як про композитора, переміщуючи акцент із мініатюр та транскрипцій на більш масштабні музичні форми.

Програма, котра також відзначена значною увагою до рідко виконуваної музики, відноситься до концерту 25 вересня 2016 року в Гетеборгу (Швеція). Піаніст відкрив свій виступ Ноктюрном *B-dur* М. Шимановської, після чого прозвучали дві сонати С. Фейнберга – № 2 *a-moll* та № 1 *A-dur*, Соната № 23 «Аппасіоната» Л. Бетховена, Фантазія *C-dur* Р. Шумана. В якості біса були представлені Вальс *E-dur* М. Мошковського, Експромт № 2 *As-dur* Ф. Шуберта.

Для другого періоду виконавської діяльності характерним є звернення до творчості композиторів-класиків: Й. Гайдна, В. Моцарта, в меншій мірі Л. Бетховена. Особливий резонанс серед музичної спільноти отримала інтерпретація М.-А. Амленом фортепіанних сонат Й. Гайдна. Спочатку митець виконував деякі із них у рамках концертних виступів, а згодом записав усі сонати під лейблом *Hyperion* на трьох *CD* дисках, перший із яких отримав багато престижних винагород. Такий інтерес до альбомів обумовлений, вочевидь, манерою репрезентації сонат, яка відзначається віднаходженням в кожній із них цікавих тембральних штрихових та фразувальних знахідок. Завдяки цьому М.-А. Амлену вдалося розкрити в музиці віденського маестро нові образно-сміслові грані.

Оригінальний підхід до інтерпретації гайдновських сонат підмічений в рецензії на концерт канадського віртуоза в *Mannes College the New School for Music*, у рамках вже згадуваного *International Keyboard Institute and Festival*, розміщеній на сайті авторитетного журналу *The New York Times*. Музичний критик відмічає, що «Концерт розпочався з двох Сонат Гайдна, представлених на чудовому записі містера Амлена, нещодавно випущеного під лейблом *Hyperion*. Точність та ясність, які він привніс у швидкі крайні частини Сонати № 23 *F-dur*, були у відповідності зі стрімким характером музики; між ними йшло вишукано вибудоване *Adagio*, при звучанні якого час, здавалося, спинив свій плін. Фразування містера Амлена в Сонаті № 41 *B-dur* підкреслювало сміливу особливість синкопованих ритмів і непередбачуваних мелодій Гайдна»⁸ [183].

Отже, навіть при виконанні творів, які вважаються в музичному середовищі доволі звичайними за своєю технічною складовою, піаністу вдається продемонструвати яскраво індивідуальний підхід, інтерпретуючи їх із віртуозною досконалістю.

Прагнення митця до безпрецедентної довершеності при репрезентації обраного репертуару відмічається багатьма музичними критиками, а *The New York Times*, після одного із виступів маестро, навіть наділила його титулом «*Emperor of the keyboard*» («імператор фортепіано» (*The New York Times February 22, 2015*)). В інших рецензіях відмічається його непомітна техніка. Так, *Michael Dervan* у статті «*What makes Marc-André Hamelin so special? Different class*» («Що робить Марка-Андре Амлена особливим? Інший рівень»), котра присвячена огляду концерту в Дубліні в квітні 2019 року, приходиться до висновку, що канадський музикант представляє особливий клас виконавців, яким немає рівних. Він зазначає: «Я знаю, це звучить парадоксально, але одна з його ключових характеристик – віртуозність, яка

⁸ «The concert began with two Haydn sonatas featured on a delectable recording Mr. Hamelin recently issued on the Hyperion label. The precision and clarity he brought to the brisk outer movements of the Sonata No. 23 in F suited the music's scampering gait; in between came an exquisitely molded adagio, during which time seemed to stand still. Mr. Hamelin's phrasing in the Sonata No. 41 in B flat underscored the bold peculiarity of Haydn's syncopated rhythms and unpredictable melodies» [183].

не повинна привертати до себе увагу. Його гра має природну плинність, що не здається демонстративною. Він належить до свого власного класу в тій мірі, в якій він може зробити, щоб майже неможливе здавалося легким⁹» [162].

У контексті окресленого доречним є розглянути яким чином ця довершена віртуозність втілюється при виконанні М.-А. Амленом не тільки чужих, але й власних опусів. Цей аспект творчого амплуа паніста лишається не достатньо висвітленим як у музично-критичних, так і наукових працях. При цьому детальний розгляд інтерпретації музикантом власного доробку надає багато цінної інформації щодо специфіки його виконавського стилю. Для наукового омилення цього питання нами обрано два віртуозні варіаційні цикли піаніста-композитора: *Variations on a Theme of Paganini* (2011) та *Pavane Variée* (2014). Їх написання та поява у концертних програмах відноситься саме до другого періоду творчості М.-А. Амлена, коли його інтереси зосереджуються здебільшого на рідковиконуваний музиці, до якої належать і ці варіаційні цикли.

Variations on a Theme of Paganini та *Pavane Variée* становлять окремий інтерес для розуміння взаємодії виконавської і композиторської складової у творчості М.-А. Амлена. Це пов'язане по-перше з їх підкресленою технічною складністю. М.-А Амлен композитор в повній мірі демонструє тут віртуозні можливості свого піанізму, що, власне, і робить цю музику рідковиконуваною. Також в варіаційних циклах зайшли відображення репертуарні вподобання канадського маестро. У *Variations on a Theme of Paganini* М.-А. Амлен застосовує багато цитат та відсилок до стилю інших митців, а у *Pavane Variée* обмежується використанням певних гармонічних та мелодичних зворотів, що також креспондують до манери письма композиторів, твори яких наявні у його виконавському репертуарі.

⁹ «I know it sounds paradoxical, but one of his key characteristics is a virtuosity that doesn't need to draw attention to itself. His playing has a natural fluidity that doesn't seem demonstrative. He is in a class of his own in the extent to which he can make the well-nigh impossible seem effortless» [162].

Для створення аналітичних нарисів звернемося до відеозаписів *Pavane Variée* та *Variations on a Theme of Paganini*. Вибір відеоматеріалів продиктований можливістю краще досягнути специфіку виконання, звернути увагу на особливості туше та інші суто піаністичні тонкощі інтерпретації, які при наявності одного лише аудіо виявляються не досить зрозумілими.

Для аналітичного нарису виконання *Pavane Variée* обраний студійний відеозапис [139], зроблений нью-йоркською радіостанцією класичної музики *WQXR* перед прем'єрою цих варіацій у *Carnegie Hall*.

Тема варіацій, яка являє собою відому павану доби ренесансу *Belle qui tiens ma vie*, у виконанні М.-А. Амлена звучить таємничо і тихо, повнозвучним м'яким *p*, що відповідає авторській ремарці *dolce, tenero, pleno* (ніжно, ласкаво, повно). При цьому не виникає ефекту відстороненості, який міг би створити згаданий динамічний нюанс. Мелодія звучить дуже виразно, стримано-шляхетно завдяки обраному способу інтонування. Точно дотримуючись фразувальних ліг, що відповідають фразам в тексті оригіналу павани та йдуть від особливостей вокального дихання, піаніст детально окреслює їх закінчення й таким чином максимально підкреслює пісенну природу тематизму. Своєрідної виразності надає виконання початку кожного другого речення у двох фразах, що складають перший розділ теми, більш емоційно напружено та трохи яскравіше у динамічному відношенні ніж перші речення цих фраз. Таким чином, дотримуючись означеного в нотному тексті *diminuendo* у кінці перших речень та підкреслюючи початок других речень, піаніст створює мікрокульмінації у рамках фраз.

У другому розділі теми варіацій, що також складається із двох фраз, М.-А. Амлен обирає дещо інше інтонаційне рішення. Особливістю його виконання виявляється невелика відтяжка перед останньою четвертою тривалістю, на якій завершується кожна із фраз. Також звертає на себе увагу різна динамічна градація, що обирається для цих фраз. Перша із них сприймається у якості своєрідної основної кульмінації, оскільки звучить більш напружено та повнозвучно у порівнянні із попереднім розвитком.

Друга, яка є повторенням першої, звучить на *pp* легко, прозоро, неначе відголосок. Такий ефект досягається обраним виконавцем туше (гра зібраними кінчиками пальців). Отже, загальний динамічний план теми павани виявляється витриманим відповідно до авторської ремарки в нюансі *p*, з незначними відхиленнями від нього.

Перша варіація, котра звучить через невелику цезуру, в інтерпретації канадського митця нагадує витончений, трохи фантастичний за своїм колоритом вальс. М.-А. Амлен використовує світле звучання верхнього регістру фортепіано та максимально полегшує акомпанемент, віддаляючи його в динамічному відношенні від примхливої мелодичної лінії, що таким чином превалює над ним. Не зважаючи на інструментальний характер, який отримує тут тема Павани, піаніст філігранно окреслює фрази, роблячи невеликі *diminuendo* в кінці кожної із них. Це допомагає увиразнити вокально-мовне начало, властиве Півані. Крім того, динамічний план як фраз, так і речень, в певному сенсі лишається подібним до теми. В першому розділі варіації виконавець так само переміщує смисловий акцент у фразах на друге речення, однак в другому розділі початок як першої, так і другої фрази звучить на *p*, вуалюючи кульмінаційний для теми момент розвитку. Слідуючи означеній в нотному тексті ремарці *piano senza rubato*, музикант уникає будь-яких темпових відхилень в межах варіації. Це дає змогу зберегти стриманий, шляхетний характер, що був притаманний темі при її експонуванні. Завершуючи виконання Першої варіації, М.-А. Амлен, відповідно до ремарки *pochiss. rall e calando*, трохи сповільнює темп, і вальс поступово немовби зникає у далечині.

Перед **Другою варіацією** піаністом робиться невелика цезура, яка дає змогу виразніше підкреслити контраст, оскільки, на протипагу мрійливо-ніжній Першій варіації, тут превалює безтурботний, світлий характер. М.-А. Амлен виразно артикулює *staccato* у початковому висхідному пасажі, що задає тон усьому подальшому розвитку та надає звучанню відтінок легкості, грайливості. Загальна динамічна палітра витримується у рамках *p* в

першому розділі, та *pp-p* у другому. В цій варіації, як і в попередній, митець дещо відходить від динамічного плану теми. Перший розділ виявляється більш насиченим за своїм динамічним вирішенням, а другий розділ, на який в темі Павани припадала кульмінація, розпочинається із тихого, ясного, виразного *pp*. В інтерпретації Другої варіації привертає увагу чітка продуманість інтонаційного плану, що спостерігалось і в темі та Першій варіації. Музикант філігранно виконує кожен фразу, створюючи ясний контур їх розвитку та заокруглюючи кінці речень. Таким чином, виразність вокального начала, властивого Півані, проявляється навіть при підкреслено інструментальній манері способу трансформації вихідного тематизму.

Початок другого розділу варіаційного циклу, який відкриває **Третя варіація**, відокремлюється піаністом трохи більшою цезурою. Ця варіація вирізняється спокійним, таємничо-відстороненим характером. В інтерпретації митця тема Півани велично виникає у середньому голосі на виразному наповненому *p*. Водночас інші пласти фактури (бас та верхній голос) віддаляються по звуковій градації та створюють своєрідний фон, який ніби огортає мелодію.

У відношенні побудови динамічного плану проявляється означена тенденція до збереження обрисів динаміки, властивій темі Півани. Кульмінаційною виявляється перша фраза другого розділу, а друга фраза звучить на *pp*. Піаніст обирає для її виконання дещо різні способи туше для партії правої та лівої руки. М.-А. Амлен підкреслює природу верхнього регістру, надаючи його звучанню світлого легкого колориту, який створюється завдяки дотику до клавіш трохи витягнутими пальцями. У той же час тема, що проводиться в партії лівої руки у середньому регістрі, набуває м'яких, але разом із тим дуже чітко визначених звукових контурів завдяки грі кінчиками пальців при зібраній руці.

В заключному пасажі-зв'язці, котрий слідує за цією фразою, митець трішки відхиляється від вказаної у нотному тексті ремарки *accelerando (ma senza cresc.)*. Виконуючи його із поступовим прискоренням темпу, він, однак,

поступово в певній мірі посилює звучність, створюючи невеликі звукові хвилі. Завдяки ним вдається підкреслити перехід до схвильованої Четвертої варіації, що, згідно із композиторським задумом, виникає безпосередньо після Третьої, без будь-яких пауз чи цезур.

Четверта варіація є більш насиченою за своїм розвитком. Інтерпретуючи її дуже цілісно, немовби на одному диханні, М.-А. Амлен точно дотримується всіх авторських ремарок щодо динаміки, фразування і артикуляції. У цьому контексті привертає увагу майстерне виконання невеличких *crescendo* і *diminuendo*. Таким чином, відповідно до композиторського задуму, відбувається поступове нагнітання звучання, яке зрештою підводить до нюансу *f*, що превалює у другому кульмінаційному розділі Четвертої варіації.

В завершальному пасажі піаніст, слідуючи ремарці *molto agitato* та *cresc. molto*, трохи пришвидшує темп, а в останньому такті робить невелике розширення. Це надає змогу підвести слухача до зовсім протилежного характеру наступної варіації. Вона виявляється безпосередньо пов'язаною із даною завдяки акорду-розв'язанню останньої гармонії, що припадає на першу долю першого такту послідувочої варіації.

П'ята варіація є першою кульмінацією *Pavane Variée* та витримується майже цілковито у динамічному нюансі *ff*. Її характер відзначається несамовитою енергією і піднесеною декламаційністю виконавської інтонації. М.-А. Амлен менше деталізує фактуру, підпорядковуючи все єдиній наскрізній лінії розвитку. Це досягається за допомогою яскравого виявлення лише акцентованих нот та певного звукового полегшення послідувочих за ними мотивів. Таким чином, виконавцеві вдається зберегти масштабність звучання й водночас запобігти звуковому перевантаженню фактури.

В заключному розділі цієї варіації відбувається динамічний спад. Нестримний розвій поступово вщухає й тема неначе розчиняється у фігураціях шістнадцятих, які безпосередньо перетікають у наступну варіацію, що виступає контрастом до П'ятої.

У **Шостій варіації** мелодія, котра викладається акордами, виникає на фоні невинного руху шістнадцятих у партії лівої руки. Вона звучить легко та майже невагомо у верхньому регістрі фортепіано. Обране виконавцем туше – доволі швидке чітке арпеджування акордів подушечками пальців, надає їй характеру своєрідного світло-відстороненого, фантастичного колориту. Друге речення відзначене фігураціями із шістнадцятих у низькому регістрі, які звучать таємничо, тривожно. Тут М.-А. Амлен знову робить невеликі динамічні наростання та спади, що йдуть у відповідності із позначеннями у нотному тексті, та надають виконанню інтонаційної виразності. Вони також допомагають підкреслити несподіване переривання розвитку на напруженій гармонії в черговій мікрокульмінації, що створює ефект незавершеності, своєрідного риторичного питання, яке ніби зависає в повітрі.

Після значимої з драматургічної точки зору цезури, тема Павани, що знов виникає у акордовому вигляді в середньому регістрі, сприймається в інтерпретації митця наче нагадування про перипетії попереднього розвитку Шостої варіації. Однак це ще не є остаточним висновком. Наступний такт, котрий слідує за ферматою, виявляється своєрідним заключенням, що звучить таємничо і похмуро в нюансі *pp*.

Серединний розділ варіаційного циклу (Хорал), звучить дуже світло й дещо відсторонено, неначе промінь сонця, що несподівано прорізає морок. Такий тембровий ефект створюється завдяки обраній митцем педалізації. Задіюючи колористичні можливості педалі *una corda* та *tre corde*, М.-А. Амлен продовжує тримати заключну гармонію попереднього розділу Шостої варіації, поступово переміщує руки у верхній регістр фортепіано і лише в останній момент підмінює праву педаль, у той час як *una corda* лишається витриманою. Таким чином одна гармонія перетікає безпосередньо в іншу і тембральні барви басового та верхнього регістру виявляються співставленими між собою. Сприяє такому враженню й обраний спосіб

звукотвораючого. Виконавець грає акорди, ставлячи пальці на кінчики подушечок, що допомагає отримати дзвінке, ясне і майже невагоме звучання.

В другому розділі хоралу колористична звукозображальність виходить на перший план. Слідуючи авторській ремарці *quasi campanelli*, канадський музикант імітує звучання маленьких дзвіночків. Цей ефект утворюється завдяки одночасному застосуванню різних видів туше для партії кожної руки. Мелодія, що знаходиться в лівій руці, виконується чітким, точковим дотиком до клавіш кінчиками пальців. Акомпануючий голос, котрий знаходиться в правій руці, навпаки, грається подушечками пальців із полегшенням ваги руки, без натиску. Довершує цю тембральну знахідку відповідна педалізація, заснована на непомітній підміні на необхідних гармоніях та витриманих довгих тривалостях, що надає змогу досить повно розкритися обертоновим барвам.

Наступні дві варіації, у відповідності із авторським задумом, представляють в інтерпретації М.-А. Амлена єдине ціле та відокремлюються значною цезурою. Вони виступають новим етапом розвитку форми варіаційного циклу. **Сьома варіація** розпочинається із виразної ліричної мелодії, яка у другому розділі поступово стає більш схвильованою, насиченою за динамічною градацією. У **Восьмій варіації**, що є своєрідним підходом до головної кульмінації *Pavane Variée*, продовжується динамічне наростання. Розпочинаючись в нюансі *mf*, ця варіація поступово немовби розгортається, насичуючись звучністю, й підводить до потужного *fff*, що відкриває фінальну варіацію.

Дев'ята варіація відокремлюється від попередньої невеликою смисловою цезурою. В інтерпретації М.-А. Амлена вона отримує маршевий, трохи гротесковий характер та виконується із віртуозним розмахом. При цьому піаніст тримається легко й невимушено за роялем, без акцентування уваги на технічну складність та насиченість фактури. Протягом майже всієї варіації превалує динамічна градація *ff* і *fff*; лише в останньому такті, що передуює коді, музикант робить значне *diminuendo*. Також він робить і доволі

відчутне темпове розширення, яке допомагає перейти до зовсім протилежного характеру наступного розділу.

Кода, заснована на дещо переосмисленій у гармонічному та ритмічному плані темі варіацій, слідує відразу ж за Дев'ятою варіацією, не виокремлюючись цезурами. Вона виконується митцем тихо і відсторонено, неначе відголосок попереднього розвитку. У заключних тактах поступово відбувається її динамічне віддалення, а останній акорд ніби розчиняється в світлому, невагомому звучанні верхнього регістру фортепіано.

Отже, інтерпретація варіаційного циклу *Pavane Variée* відзначається ретельною продуманістю як кожної окремої деталі, так і єдиного цілого. Митець дуже точно слідує ремаркам нотного тексту, що включають темпові, динамічні, артикуляційні нюанси. У виконанні М.-А. Амлена вражає темброве різноманіття, уміння знайти найтонші відтінки звучання інструменту, які створюються завдяки майстерно підібраним туше та педалізації, й найбільш точно розкривають композиційний задум твору.

Наступний цикл, що також представляє зразок концертного вирішення варіаційного жанру, є зовсім протилежним за своїм композиційно-драматургічним наповненням. У *Variations on a Theme of Paganini* в більшій мірі підкреслюється саме віртуозний аспект, який у *Pavane Variée* був дещо завуальований та не виходив на перший план. Наведений аналітичний нарис створений на основі концертного відеозапису виступу М.-А. Амлена у *Chan centre for the performing art* при Університеті Британської Колумбії (*University of British Columbia*) у Ванкувері (Канада), зроблений канадською FM-радіо мережею *CBC – music*. [137] Зазначимо, що митець часто додає *Variations on a Theme of Paganini* до концертних програм. Такий вибір може бути продиктований безпрецедентною технічною складністю та яскравістю музично-змістовної сторони циклу, що дозволяє в повній мірі продемонструвати майстерність володіння інструментом.

Не зважаючи на те, що на сьогоднішній момент студійний запис відсутній, представлене відео виявляється довершеним втіленням

композиційно-виконавського задуму твору та не поступається інтерпретації, що могла бути зафіксована на *CD*. Така творча установка на створення під час живого виступу певного звукового ідеалу властива не тільки для означеного варіаційного циклу, але й для всієї виконуваної канадським митцем музики.

З перших тактів піаніст цілковито захоплює увагу аудиторії. Дещо переосмислена Тема паганінієвського Капрису № 24 в інтерпретації М.-А. Амлена звучить дуже масштабно, енергійно, в нюансі *f*. Музикант підкреслює в ній певну гротесковість. В першому розділі він, слідуючи темповій ремарці *with groove*, акцентує початок кожного такту, мислячи мелодичну лінію короткими мотивами, що надає виконанню метричної чіткості, пружності. Окрім цього митець підкреслює другу шістнадцяту в кожній першій долі такту, яка, знаходячись в басовому регістрі в партії лівої руки, надає темі варіацій насиченості, звукового об'єму й ритмічної гостроти. У другому розділі метрична сторона є дещо згладженою, а фрази вже вибудовуються по два такти. Педалізація тут виявляється більш насиченою, на відміну від попереднього розділу, де вона виконувала функцію підкреслення ритмічної основи. Загалом такий виконавський засіб задіюється з метою увиразнити гармонічну гостроту певних акордів, котрі надають темі зловісного, іронічного відтінку. Загальний характер звучання Капрису № 24 довершується чітким показом виписаних акцентів. В кінці М.-А. Амлен робить значний акцент на останній акорд, що відсутній у нотному тексті, та, вочевидь, продиктований бажанням відокремити тему від послідуєчого розвитку.

Перша варіація виникає після невеликої цезури. Вона також витримана у динамічному нюансі *f*, однак на відміну від теми Капрису № 24, яка інтерпретувалась дуже масштабно, в ній першочерговою виявляється саме віртуозна невимушеність. Складні пасажі граються легко і просто, без підкреслення технічної сторони їх виконання. Піаніст дещо змінює спосіб фразування. Тепер він робить більш довгі смислові побудови по 4 – 2 такти в

першому розділі, або 7 тактів у другому. Кінці деяких фраз М.-А. Амлен, спираючись на текстові ремарки, підкреслює акцентами. Ця варіація, як і тема, відокремлюється вагомим акцентом на останній ноті та невеликою цезурою. Проте, тут музикант точно дотримується композиторських позначень в нотах.

Друга варіація контрастує за своїм характером до попередньої. Вона заснована на безперервному русі шістнадцятих, що виконуються чітким туше та звучать дуже легко і філігранно. В цій варіації піаніст зберігає манеру фразування, яка була представлена в Першій варіації. Перший розділ характеризується більш довгими побудовами, а другий, навпаки, більш короткими. Динамічна градація витримується в межах *p* – *pp*, що надає означеній варіації таємничого, фантастичного колориту. У заключному висхідному пасажі, М.-А. Амлен робить *diminuendo*, тема варіації ніби поступово віддаляється, розчиняючись у невагомому і прозорому звучанні верхнього регістру. Друга варіація також відокремлюється ферматою, що надає змогу виразніше підкреслити контраст послідуєчого розвитку.

В **Третій варіації** повертається масштабність, енергія та динамічна градація *f-ff*, які були властиві темі циклу. За характером ця варіація нагадує гротесковий марш. Інтерпретатор додає звучанню фактури насиченості завдяки повнозвучному, наповненому виконанню басів, що припадають на ключові моменти фраз. Також він підкреслює опорні у метро-ритмічному відношенні долі за допомогою продуманої педалізації, увиразнюючи в темі ритмічну складову та надаючи виконанню рельєфності, чіткості.

Четверта варіація, відповідно до композиційно-драматургічного задуму твору, виявляється безпосередньо пов'язаною з Третьою та у виконанні М.-А. Амлена сприймається як її логічне продовження. Однак, музикант все ж трохи розмежовує ці частини циклу й перед початком Четвертої варіації робить невелике *ritenuto*, що не означене в нотному тексті та, вочевидь, призване підкреслити наступний етап розвитку. За своїм характером Четверта варіація виявляється наближеною до попередньої, проте

в ній ще більше загострюється гротесково-іронічний компонент. Канадський митець яскраво виявляє ритмічну сторону тематизму завдяки чіткій, трохи перебільшеній артикуляції та продуманій педалізації, яка розрахована на підкреслення дисонантних співзвучь й ключових, опорних моментів у фразах. Привертає увагу точне дотримання всіх виписаних в нотах пауз, що надає звучанню теми деякої розірваності та ще більше увиразнює іронічний аспект музичного висловлювання. Лише в завершальних тактах відбувається певна зміна характеру. Дотримуючись ремарки *calando*, М.-А. Амлен поступово підводить до динамічного нюансу *pp*, а останні акорди вже передвіщують зміну образного строю в наступній варіації. Її появі передують значна цезура, оскільки вона відкриває новий розділ форми *Variations on a Theme of Paganini*.

П'ята варіація являє собою фантастичну баркаролу, що, однак, не позбавлена іронічного відтінку, котрий створюється дисонантними співзвуччями. Відповідно до авторського задуму, вся п'еса витримана в нюансі *p* з незначними динамічними наростаннями і спадами. Піаніст виконує варіацію легким, чітким туше, задіюючи дотик як кінчиків, так і подушечок пальців. М.-А. Амлену вдається віднайти холоднуваті тембральні барви верхнього регістру фортепіано, які, в сукупності із тихою динамікою, надають баркарولی відсторонений, ірреальний характер. Таке враження доповнюється дуже доцільно підбраною педалізацією, що тут є більш насиченою. До того ж, завдяки застосуванню виразових можливостей *una corda*, інтерпретатор досягає майже невагомому звучання музичної тканини означеної варіації.

Шоста варіація мислиться виконавцем як новий етап розвитку попереднього тематизму. Це підкреслюється невеликим *ritenuto* в кінці П'ятої варіації та, вочевидь, продиктоване подібністю фактурного й динамічного викладу. Проте, П'ята та Шоста варіації не є цілком тотожними. Шоста містить певні відмінності, які, спираючись на авторський текст, яскраво виявляє піаніст. Дотримуючись темпової ремарки *Pesante*,

М.-А. Амлен грає акорди дещо більш насиченим туше, трохи зрушуючи при цьому загальний темп. Завдяки такому трактуванню, характер теми втрачає відтінок примарності: тепер вона звучить більш реально й разом з тим дещо схвильовано. В кінці цієї варіації митець виконує *diminuendo*, яке надає змогу чіткіше окреслити контрастність із наступною.

Сьома варіація несподівано вривається своєю енергійною бадьорістю, руйнуючи своєрідну відстороненість, ілюзорність двох попередніх варіацій. В ній відчувається рішучість, спрямованість розгортання, котрі властиві бетховенівській музиці (тут композитор використав цитату із третьої варіації Фіналу 30 Сонати Л. Бетховена). В інтерпретації канадського митця привертає увагу вибір таких виконавських засобів, як яскрава, багата динамічна палітра та дуже активна, чітка артикуляція, що, вочевидь обумовлене специфікою класичного першоджерела. Ця варіація також, відповідно до композиторського задуму, пов'язується виконавцем із наступною.

У **Восьмій варіації** знову виникаюча тема Капрису зберігає енергійний, цілеспрямований характер, подібний до Сьомої варіації. Разом із тим, означена варіація відзначається яскраво виявленим віртуозним началом. Однак піаніст вуалює його, виконуючи складні стрибки та октавні пасажі просто і спокійно, без будь-якої демонстрації технічної складності виконання. Навпаки, всі рухи є чіткими та продуманими з урахуванням їх піаністичної зручності та доцільності. Така манера подачі, в сукупності із підкресленням умілою педалізацією дисонантних гармоній та розстановок смислових акцентів у фразах, котрі інколи припадають на середину або кінець, надає звучанню теми легкості, та розкриває в ній гумористично-іронічний відтінок.

Дев'яту варіацію М.-А. Амлен, слідуючи композиторській ремарці *senza rit.* в останньому такті Восьмої варіації, мислить як наступний етап попереднього розвитку. За характером вона нагадує віртуозну імпровізацію, оскільки цілком заснована на пасажах шістнадцятими, розподіленими між

партіями обох рук. Виконуючи її немов на одному диханні, піаніст дуже виразно виявляє невеликі *crescendo* та *diminuendo*, залишаючись при цьому в рамках звучності, що охоплює нюанси *mp* – *pp*.

Окремо варто відзначити специфіку туше та педалізацію. Митець максимально чітко й філігранно грає кожен із пасажів дуже легким дотиком зібраними кінчиками пальців, мінімізуючи при цьому використання педалі *tre corde* та задіюючи колористичні можливості *una corda*. Завдяки такому способу виконання, звучання теми в варіації отримує фантастично-примарний відтінок.

Розв'язання заключної гармонії Дев'ятої варіації припадає на першу долю **Десятої варіації**. В інтерпретації М.-А. Амлена вона сприймається як своєрідне завершення розвитку Дев'ятої варіації. Виконавець майстерно передає певну розірваність мелодичної лінії. Невеликі мотиви та фрази сприймаються як окремі, сповнені питальних інтонацій репліки, кинуті співрозмовниками. Такий художній ефект досягається мінімальним використанням педалі та дуже чітким дотримання всіх пауз, якими насичена фактура. При цьому, кожна із фраз, підпорядковуючись загальній метро-ритмічній лінії розвитку, створює єдине нерозривне ціле.

Одинадцята варіація відокремлюється піаністом від Десятої та наступної Дванадцятої варіації значними ферматами. Це продиктоване як слідуванню композиторському задуму, зазначеному в нотному тексті, так і її дещо незвичним змістовним наповненням. В цій варіації лірична виразна тема зіставляється із музичними фрагментами, що репрезентують різні жанри та стилі, такі як чарльстон, *beer garden*, сальса, фрішка та мотив доли із Симфонії № 5 Л. Бетховена.

У своїй інтерпретації М.-А. Амлен органічно поєднує між собою здавалося б неспівставні музичні фрагменти. Лірична мелодія, що має функцію рефрену, у виконанні канадського митця звучить світло й трохи відсторонено на *p dolce* та зберігає свій характер протягом усієї варіації. Її розмірено-споглядальний тон викладу кожного разу немовби несподівано

переривається яскравими, відзначеними індивідуальними стилевими рисами мотивами, згаданими вище. При цьому піаністу вдається зберегти наскрізну лінію розвитку. Завдяки продуманим незначним темповим відхиленням, які підпорядковуються єдиній метричній пульсації рефрену, різнопланові музичні фрагменти немов нанизуються на своєрідну непорушну основу.

Доповнюється таке враження гармонійного співставлення контрастів і швидкою зміною виконавського туше та динаміки при переході від однієї теми до іншої. Таким чином музикант створює ефект уявного переключення між станціями на радіоприймачі, який передбачався композиторським задумом, зазначеним у виносці до варіації.

Наступні варіації виявляються завершальним етапом становлення драматургії твору та не зважаючи на їх контрастність, поєднуються між собою в єдине ціле. **Дванадцята варіація** виступає в якості початку цього становлення. Вона інтерпретується М.-А. Амленом у фантастично-таємничому ключі. Завдяки легкому туше та одночасному застосуванню виразових можливостей педалей *tre corde* і *una corda*, піаністу вдається увиразнити тембральні барви кожного регістру: світле звукове забарвлення верхнього, та матове, дещо приглушене, нижнього. Саме їх сукупне поєднання й надає темі відповідного характеру звучання. В кінці варіації музикант виконує композиторську ремарку *rit. assai*, що допомагає зробити підхід до **Тринадцятої варіації**, яка є творчо переосмисленою цитатою Вісімнадцятої варіації із «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова.

М.-А. Амлен підкреслює значні зміни гармонічної складової, внесені композитором до рахманіновської теми, виконуючи означені в нотному тексті динамічні переходи (наприклад, *mp – p* або *mf – p*), що містяться в рамках однієї фрази. Вдаючись до такого інтерпретаційного рішення, музикант досягає ефекту своєрідної гри світла та тіней в межах означеної динамічної палітри. Поступово розвиваючись, ця тема сягає свого апогею в останніх тактах варіації, а кульмінаційна точка припадає на завершальний акорд, котрий у свою чергу є одночасно і початком фінальної варіації.

Чотирнадцята варіація за своїм характером являє стрімку жигу, в якій знову в іронічному ключі переосмислюється паганінієвська тема. Піаніст грає її дуже чітким, легким, наближеним до *staccato* штрихом (дотримуючись ремарки *détaché*, що міститься на початку), в точності виконує всі позначення динаміки. При підході до серединного розділу, заснованого на контрапунктичному поєднанні тем Капрису № 24 Н. Паганіні та Етюдю «*La campanella*» Ф. Ліста, митець дещо сповільнює темп, що продиктоване слідуванням композиторському задуму. У виконанні канадського віртуоза ці обидві теми яскраво прослуховуються у фактурі, утворюючи ніби своєрідний діалог, в якому одна доповнює іншу. При підході до репризи поступово повертається початковий темп, підготовляючи повторне виникнення теми жиги. Стрімка, іронічна, як і в першому розділі варіації, вона виконується тепер із підкреслено віртуозним розмахом, яскраво і блискуче, та сприймається на одному диханні. Непомітно реприза перетікає у невелику коду, а варіаційний цикл завершається тріумфальним ствердним акордом на *fff*.

Отже, інтерпретація циклу *Variations on a Theme of Paganini* дещо відрізняється від *Pavane Variée* манерою виконавської подачі, що пов'язане передусім із різною специфікою музичного матеріалу, покладеного в основу розвитку. Не зважаючи на концертну природу обох творів, М.-А. Амлен по-різному репрезентує цей аспект в кожному із них. В *Pavane Variée* віртуозність не виноситься митцем на перший план, а виявляється ніби завуальованою під дещо приглушеною загальною динамічною палітрою та відсутністю такого яскравого, контрастного змістовного наповнення, яким відзначені *Variations on a Theme of Paganini*, де навпаки акцент переноситься саме на технічну складність та демонстрацію довершеного володіння інструментом. При цьому в *Variations on a Theme of Paganini* також виявляються деякі інтерпретаційно-стильові константи, що є спільними для обох варіаційних циклів. Серед них: точне слідування композиторським ремаркам з мінімальними відхиленнями від них; детально продумана

побудова драматургії, яка спирається на нотний авторський текст твору; уміння музиканта розкривати виразові можливості тембрів кожного регістру та знаходження найтонших відтінків виконавського туше й динамічних нюансів; задіяння виразово-художніх можливостей педалей *una corda*, *tre corde* й філігранна відточеність усіх технічних деталей цілого та довершено вибудована драматургія розвитку. Виконавська подача обох творів відзначена однаково вільною й невимушеною манерою тримається за інструментом, не намагаючись демонструвати аудиторії віртуозність та складність виконуваної музики якимись перебільшеними ефектними рухами як у звукозаписувальній студії, так і на сцені. Віртуозні складні фрагменти піаніст грає з приголомшливою легкістю та витонченістю, немов вони й не мають викликати ніяких труднощів. Музикант цілком заглиблюється у образно-змістовну сторону виконуваного твору.

Повертаючись до характеристики другого періоду виконавської творчості М.-А. Амлена, відзначимо ще один суттєвий момент, який був відсутній у першому періоді. Він полягає у включенні до програм своїх виступів елементу тонкого музичного гумору. На сольному концерті 2013 року в Москві, музикант використовує у якості такого жарту власний твір – *Minute waltz in seconds op. 64 № 1*, відмінною рисою якого є своєрідне переосмислення репризи шопенівського шедевр у трохи іронічному ключі. При цьому відповідний ефект досягається не лише за допомогою музично-виразових засобів, але й специфічною манерою подачі. Митець тримається дуже спокійно і серйозно, ніяк не демонструючи своїм зовнішнім виглядом, що у музиці в певний момент відбуваються метаморфози. Він грає насичену секундами репризу так само невимушено, як і попередні першу та серединну частини. Таким чином утворюється своєрідний контраст серйозного та пустотливого, що й надає бажаний комічний ефект. Зауважимо, що цей Вальс нерідко звучить у якості заключного твору на біс. Окрім названого концерту, існує також відеофрагмент виступу М.-А. Амлена в залі культурного та

громадського центру світового рівня *92nd Street Y* в Нью-Йорку, де піаніст репрезентує його в подібній до описаної вище манері.

Іншим виявом цього аспекту у виконавській діяльності канадського митця є включення у свої програми творів інших композиторів, які мають гумористичне спрямування. На відео ресурсі *You Tube* можна знайти фрагмент виступу музиканта із виконанням музичної пародії на сонати Л. Бетховена, створену відомим британським актором, коміком і музикантом Дадлі Муром (*Dudley Moore*) у транскрипції Рейнера Герша (*Rainer Hersch*) [152]. Оригінал цього твору був представлений Д. Муром у гумористичному шоу в серпні 1960 року під назвою «І те ж саме для Вас» (*And The Same To You*)¹⁰. У *And The Same To You* тема маршу поєднана із типовими мелодичними та гармонічними зворотами, притаманними стилю Л. Бетховена, а комічний ефект в ній досягається завдяки багаторазовому повтору в кінці кадансових зворотів. Через це створюється враження, ніби піаніст ніяк не може завершити п'єсу.

При інтерпретації цієї музичної пародії М.-А. Амлен знову подає зміст твору у трохи іронічному ключі. Він спокійно й навіть дещо перебільшено серйозно тримається за інструментом. Кожен перехід від одного музичного образу до іншого є яскравим та чітко означеним. Піаніст робить рельєфні динамічні та регістрові переключення, що продиктовані бажанням підкреслити властиве для фортепіанного стилю Л. Бетховена оркестрове мислення та ще більше увиразнити умовну приналежність опусу перу німецького майстра. Довершує гумористичний ефект дещо перебільшені «театралізовані» ігрові рухи та дуже виразна міміка музиканта під час гри, що зазвичай не є властивими для виконавського стилю канадського віртуоза, однак, в цьому випадку виявляються досить доречними й обумовленими художньо-змістовним строем твору. Означені факти свідчать про прояв

¹⁰ Він заснований на темі відомого маршу *Colonel Bogey march*, написаного в 1914 році лейтенантом Фредеріком Джозефом Рокетсом (*Frederick Joseph Ricketts*), який взяв собі псевдонім Кеннет Елфорд (*Kenneth J. Alford*) [122].

естетичних ідей постмодерну, а саме наявність у мистецтві іронічного та пародійного елементів, не тільки у композиторській, але й у виконавській творчості піаніста. Шляхом своєрідної репрезентації музичного матеріалу, йому вдається досягти враження дотепного, легкого гумористичного висловлювання, яке слухачі підтримують сміхом та аплодисментами.

Отже, виконавська діяльність М.-А. Амлена з часом зазнала певної еволюції. На початку своєї кар'єри він прагнув заявити про себе як про виконавця-віртуоза, надаючи перевагу яскравим віртуозним творам. У другий період він вже заявляє про себе і як композитор, активно популяризуючи власні опуси, відзначені підкресленою віртуозністю. Також на перший план в цей період виходить прагнення до актуалізації рідковиконуваної музики, як власної так і інших композиторів. Окрім цього піаніст звертається і до творів, означених іронічно-гумористичним відтінком, що не було притаманне для попереднього етапу творчості. Вочевидь, в повній мірі зарекомендувавши себе та отримавши всесвітнє визнання, М.-А. Амлен сміливо береться й за «не серйозні» твори, не боячись взаємодіяти із аудиторією і в такому ключі.

2.2. Відображення стильових орієнтирів М.-А. Амлена у дискографії та концертних програмах

Ключовими моментами в діяльності кожного сучасного виконавця-віртуоза безсумнівно є концертні виступи та записана ним дискографія. Означені види виконавської творчості в повній мірі ілюструють вподобання і мистецькі орієнтири, якими слідує музикант та допомагають досягнути специфіку його індивідуального стилю.

Розглядаючи виконавську періодизацію творчості М.-А. Амлена ми виявили певні стильові пріоритети митця, та визначили як вони втілюються у його концертних програмах. Враховуючи інтереси широкого кола слухачів,

піаніст обирає твори різних жанрів та епох. У дискографії М.-А. Амлена, що також відзначена стильовим та жанровим різноманіттям, акцент переміщується на монографічність, тобто на прагнення у рамках студійного альбому найповніше представити творчість або конкретного композитора, або певної епохи. У виконавській діяльності М.-А. Амлена студійній звукозаписувальній практиці, поряд із концертною, відводиться значне місце. Вона яскраво демонструє його репертуарні пріоритети, та слугує ще одним важливим ключем для осягнення специфіки індивідуального стилю.

На сьогоднішній момент у доробку М.-А. Амлена представлено близько 100 *CD*-дисків. Серед них найбільша частина (близько 80) відведена студійним записам сольної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної музики та концертів для фортепіано з оркестром. Інша частина – це *CD* концертних записів, здебільшого із різноманітних музичних фестивалів, де інтерпретації канадського маестро репрезентовані поміж виконання інших учасників.

Спираючись на аналіз дискографії М.-А. Амлена, яка демонструє широку репертуарну палітру, виокремимо декілька стильових та жанрових груп, що допоможуть краще зрозуміти творчі вподобання музиканта. Перша група пов'язана із стильовою складовою виконуваної піаністом музики. У виконавському доробку М.-А. Амлена представлені майже всі стилі та епохи: ранній класицизм (К. Ф. Е. Бах), класицизм (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), романтизм (Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Й. Брамс, Ш.-В. Алькан, С. Рахманінов, М. Метнер, С. Фейнберг, Л. Годовський), імпресіонізм (К. Дебюссі, М. Равель, Г. Форе, Е. Вілла-Лобос) джазова музика (Дж. Гершвін, М. Капустін, Ф. Гульда, Дж. Антейл) та сучасна музика (Ш. Вольпе, В. Болком, Дж. Адамс, Р. Меттон та інші). У жанровому відношенні, що також вражає різноманіттям, можна виокремити мініатюри, транскрипції, етюди, варіаційні цикли та цикли фортепіанних мініатюр, сонати, концерти.

Наведена інформація щодо дискографії представлена на офіційному сайті піаніста, та за своїм змістом може вважатися вичерпною. Вона свідчить про високий рівень творчої активності, адже, розпочинаючи від першого сольного диску *Leopold Godowsky: Original Works and Transcriptions*, датованого 1988 р., музикант в середньому випускає два – три *CD* альбоми протягом кожного року. В деякі роки, що можна вважати найбільш плідними в цьому сенсі, їх кількість сягає чотирьох (2001, 2005) або навіть семи *CD*, як у 1999 та 2006 роках.

Таким чином, невинна діяльність у якості артиста звукозапису є відмінною рисою стилю М.-А. Амлена-піаніста. Це відзначає його серед багатьох піаністів більш старшого покоління, які або не так часто створювали записи в студійних умовах, або ж навіть віддавали перевагу живому концертному виконанню, яке потім фіксувалося на звукозаписуючих носіях. Однак, при цьому його не можна вважати музикантом, який відводить концертній взаємодії із аудиторією другорядну роль. Навпаки, його студійні альбоми зазвичай виявляються результатом ретельного опрацювання творчого доробку того чи іншого композитора саме в концертних виступах. Музикант включає у концертні програми окремі твори композитора, а згодом випускає монографічний студійний альбом, або декілька альбомів, присвячених виключно творам цього композитора. Переважна більшість таких відшліфованих у концертній практиці релізів отримує схвальні відгуки авторитетних музичних критиків та виявляється номінованою престижними винагородами. Яскравим прикладом слугують його монографічні альбоми, на яких представлена музика Й. Гайдна. Спочатку М.-А. Амлен виконував окремі сонати віденського класика в рамках живих виступів, а згодом випустив три студійні альбоми: *Haydn: Piano Sonatas* (2007), *Haydn: Piano Sonatas II* (2009), *Haydn: Piano Sonatas Vol. 3* (2012). Відзначимо також, що перший із них створив справжню сенсацію та був відмічений *Gramophone Award (nomination instrumental)*, *BBC Music Magazine (Editor's Choice)*, *Daily Telegraph (Classical CD of the week)*, *Canada Post (Disc of the month)*,

Gramophone recommends, The independent (Album of the week), New York Times (Classical album of the year). Цей факт, та наявність подібних схвальних відзнак у більшій частині альбомів музиканта, підкреслює їх високий статус та беззаперечне визнання музичною спільнотою.

Проте, підхід М.-А. Амлена до складання програм студійних альбомів та концертних виступів відзначається диференціацією їх змістовного наповнення. Музикант обирає таку репертуарну палітру, котра б відповідала інтересам аудиторії, що передбачається для цих доволі різних видів виконавської практики. У випадку із *CD*-записами, для котрих, як вже згадувалося, властиві монографічність, тяжіння до всебічного охоплення або творчості одного композитора, або ж декількох авторів, котрі відносяться до одного історико-хронологічного періоду, адресатом можна вважати більш вузьке коло експертів та знавців-поціновувачів фортепіанного мистецтва. На противагу цьому, для сольних концертних виступів М.-А. Амлен обирає репертуар, в якому представлені твори композиторів різних стилів та епох, звертаючись таким чином до широкої аудиторії слухачів. В цьому можна вбачати відображення притаманній сучасному мистецтві діалогічності культур, адже під час виступу піаніста в одному виконавському просторі виявляються задіяними твори, що втілюють протилежні культурно-естетичні ідеї та настанови.

Іншим важливим моментом, що значно вирізняє виконавську діяльність М.-А. Амлена серед більшості сучасних піаністів, є сміливе включення до власного репертуару своєрідних музичних маргіналій. Він активно береться за твори маловиконуваних митців та популяризує їх музику, як це відбулося із творчістю М. Метнера, що довгий час залишалася здебільшого поза увагою широкої слухачької аудиторії. У 1998 році вийшов *CD*-диск із записами усіх сонат, двох циклів *Vergessene Weisen op. 38, op. 39*, та *Zwei Märchen Op 8* російського композитора, а в 2006 М.-А. Амленом випущено альбом *Medtner: Forgotten Melodies I, II*, що включав лише згадувані два цикли «Забутих мотивів» та мікроцикл «Казок» *op. 8*. До нещодавніх альбомів, котрі

демонструють цей вектор творчих вподобань піаніста, відноситься *Samuel Feinberg: Piano Sonatas 1-6*, реліз якого відбувся у 2020 році.

Означена тенденція зберігається протягом усього творчого шляху канадського маестро, проте найбільш показовим в цьому сенсі представляється факт, що саме із доробку Л. Годовського, який не є часто виконуваним на концертній естраді, розпочинається дискографія М.-А. Амлена, (альбом *Leopold Godowsky Original Works and Transcriptions* (1988)). В подальшому канадський піаніст неодноразово звертається до музичної спадщини цього митця, результатом чого стало ще декілька альбомів: *Godowsky: The Complete Studies on Chopin's Etudes* (2000), *Godowsky: Sonata; Passacaglia* (2002) *Godowsky: Strauss Transcriptions and Other Waltzes* (2008), кожен із яких отримав багато схвальних відгуків та різноманітних номінацій від авторитетних музичних видань (детальніше див Додаток).

Такий інтерес до доробку Л. Годовського може бути обумовлений близькістю композиторських творчих методів обох митців, що особливо яскраво проявляється у жанрі транскрипції. Це стосується як певних принципів організації фактури, так і композиторської винахідливості, збагаченні вихідного матеріалу, завдяки чому тематизм зазнає значних перетворень. Також канадського піаніста можна в певному сенсі вважати творчим нащадком Л. Годовського, оскільки він завершив або доповнив деякі його твори. Яскравим підтвердженням цієї думки слугують дві п'єси М.-А. Амлена: *Étude No. 1: Triple Étude (after Chopin)* і *Godowsky Etude No. 44A after Chopin*. В першій із них канадський музикант реалізував творчий задум Л. Годовського контрапунктично поєднати між собою три *a-moll*'них етюдів Ф. Шопена. Друга представляє транскрипцію, створену на основі вцілілого фрагменту манускрипту Л. Годовського. М.-А. Амлен завершив Етюд до кінця, майстерно поєднуючи специфіку стилю автора із власною манерою письма.

В продовження розгляду питання про специфіку підходу М.-А. Амлена до студійного звукозапису, можна виокремити ще одну причину, з якої музикант, судячи із наявних даних, ставить його за значимістю на один рівень із концертною діяльністю. Вона криється в можливості монографічного, масштабного охоплення творчості певного композитора, що не завжди вдається здійснити в умовах живого виступу. Як приклад таких значних в часовому відношенні записів наведемо, окрім згаданих вище трьох CD із сонатами Й. Гайдна, альбоми усіх сонат О. Скрябіна (*Scriabin: The Complete Piano Sonatas (1996)*, загальною тривалістю 135 хвилин 63 секунди); всіх сонат, двох циклів «Забутих мотивів» та «Двох казок» *op. 8* М. Метнера (*Medtner: The Complete Piano Sonatas/Forgotten Melodies I, II (1998)*, загальна тривалість 263 хвилини 29 секунд); всіх етюдів Ф. Шопена – Л. Годовського (*Godowsky: The Complete Studies on Chopin's Etudes (2000)*, тривалість 139 хвилин 68 секунд); альбоми із музикою І. Альбеніса (*Albéniz: Iberia (2005)* – 123 хвилини, 43 секунди) та творів Ф. Бузони (*Busoni: Late Piano Music (2013)* – 195 хвилин, 54 секунди).

Тенденцію до всебічного висвітлення творчого доробку певного композитора, або рідше двох чи декількох композиторів, можна прослідкувати і на багатьох інших студійних альбомах М.-А. Амлена, проте в дещо менших часових масштабах. Також інколи митець навіть неодноразово звертається до опусів одного й того ж композитора через певний проміжок часу, як відбулося із музикою Р. Шумана. Ш.-В. Алькана, Л. Годовського, Ф. Ліста, Ф. Бузоні. Інтерес до музики останніх чотирьох авторів проявляє себе не тільки на виконавському, але й на композиторському рівні творчості М.-А. Амлена. В стилі його письма прослідковуються як паралелі із творчим методом Л. Годовського, так і звернення до певних фактурних і піаністичних способів роботи із музичним матеріалом, що кореспондують манері творчого висловлювання Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Ш.-В. Алькана. Іншими композиторами, чия творчість подібним чином знайшла відображення у композиторських пошуках М.-А. Амлена, є С. Рахманінов, М. Метнер. Окрім піаністичної

організації фактури, канадський композитор доволі часто навіть безпосередньо задіює музичні фрагменти із опусів деяких із цих композиторів (а саме Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ш.-В. Алькана, С. Рахманінова) у своїх творах. Також в композиторському стилі М.-А. Амлена відчутний вплив К. Дебюссі, О. Мессіана, Дж. Гершвіна, М. Капустіна, який виявляє себе переважно в області гармонії. На нашу думку означене прагнення звернутися до культурного надбання минулих століть та оригінально переросмислити їх, поєднавши із сучасними музично-виразовими засобами, є безпосереднім втіленням постмодерної естетики у композиторському стилі М.-А. Амлена.

Що ж до альбомів, присвячених виключно власній творчості, досить цікавим є факт наявності на сьогоднішній момент лише одого: *Marc-André Hamelin: Études*. Можливо це пов'язане із бажанням більшою мірою репрезентувати свою музику саме на концертній естраді, в безпосередньому спілкуванні із слухацькою аудиторією, адже піаніст досить часто включає її до сольних виступів.

Довершує портрет М.-А. Амлена-виконавця й активне звернення до відносно нового способу взаємодії із слухацькою аудиторією. Віддзеркалюючи сучасні культурно-соціальні тенденції, музичне мистецтво зазнало впливу мультимедійних технологій, що сприяють виникненню нової специфіки репрезентації та розповсюдження інформації про виконавську діяльність музиканта-інтерпретатора. Досить звичним явищем стає викладення в інтернет ресурсах відео з концертів, зроблених аматорами із числа аудиторії. Такі зразки, якщо сам виконавець не заперечує їх розповсюдженню, можна розглядати як певне доповнення до офіційної дискографії та професійних відеозаписів виступів митця. Вони допомагають створити більш комплексне уявлення щодо репертуарних пріоритетів музиканта і особливостей виконавської манери подачі в умовах безпосереднього, живого спілкування із публікою. Також ці відеозаписи створюють ефект своєрідної віртуальної присутності на мистецьких заходах

більш широкого кола слухачів, ніж передбачається фактичною місткістю концертної зали.

Інтерпретаторська діяльність М.-А. Амлена не є в цьому сенсі виключенням. В інтернет мережі, зокрема на *You Tube*, наявні чисельні матеріали, що висвітлюють як повні концерти, так і окремі номери із виступів канадського віртуоза. При цьому очевидним є факт, що піаніст не намагається забороняти чи певним чином перешкоджати їх розповсюдженню. Окрім згаданих любительських відеоматеріалів, існують професійні записи, створені культурно-мистецькими організаціями. Однією із таких є *92nd Street Y*, на офіційних сторінках якої можна знайти як фрагменти із концертів, так і повноцінні сольні виступи маестро.

Наступний аспект виконавської практики митця, цілковито пов'язаний із новітніми мультимедійними технологіями, втілюється у новому *Livestream* форматі проведення виступів. Особливо цікавим в цьому сенсі є концерт майстра, що відбувся в умовах світової пандемії *COVID-19*, коли роль дистанційного спілкування значно збільшилася. Таким чином у діяльності М.-А. Амлена традиційний спосіб виконавської комунікації із аудиторією виявляється перенесеним і в мультимедійну віртуальну площину.

Подальший аналітичний розгляд зазначених в підрозділі способів спілкування митця із аудиторією не тільки допомагає проілюструвати репертуарні вподобання, але й надасть змогу виявити механізми його виконавського стилю.

2.3. Аналіз інтерпретаційних версій творів інших композиторів та власної музики як засіб визначення індивідуального виконавського стилю М.-А. Амлена

У виконавській творчості М.-А. Амлена представлені як традиційні, так і новітні види виконавської практики. На основі наявних відео- та аудіоматеріалів, що відображають мистецьку діяльність піаніста, ми маємо змогу створити більш повне уявлення про репертуарні пріоритети митця та принципи побудови ним концертних програм та програм студійних альбомів, а також осягнути механізми його виконавського стилю. Звернемося до аналітичного розгляду інтерпретацій митцем окремих власних творів та творів інших композиторів, які на наш погляд найбільш яскраво демонструють сутність індивідуального стилю піаніста.

Серед студійних записів окремої уваги заслуговує транскрипція Ф. Шуберта – Л. Годовського *Gute Nacht*, представлена на першому студійному альбомі М.-А. Амлена *Leopold Godowsky: Original Works and Transcriptions*. Інтерес до цього твору обумовлений не тільки спільністю творчих композиторських методів Л. Годовського та М.-А. Амлена, про що йшлося в попередньому підрозділі, але й можливістю співставити виконавські версії М.-А. Амлена й автора транскрипції Л. Годовського, та визначити як обидва піаніста-композитора увиразнюють «коментарі» до музики Ф. Шуберта, наявні у нотному тексті транскрипції.

Запис інтерпретації Л. Годовським *Gute Nacht* [106], датується 11 вересня 1926 року. Визначальною рисою представленої виконавської трактовки є яскраво виявлене вокально-мовленнєве начало, котре обумовлює специфіку виконавського інтонування. Намагаючись максимально наблизити фразування до особливостей вокального висловлювання, наповненого різноманітними ледь вловимими *rubato*, піаніст робить незначні відхилення від темпу. Інколи вони відзначені у нотному тексті, а інколи обумовленні бажанням увиразнити пісенну природу тематизму оригіналу.

Цікавим в цьому сенсі виявляється початок твору. Тема вступу, що в оригіналі звучить у фортепіано, трактується музикантом у більш спокійному темпі, а при появі мелодії, що у Ф. Шуберта віддана вокальній партії, Л. Годовський трохи зрушує темп. Це надає мелодичній лінії схвильованості, гнучкості, підвладній лише живому мовленню, та допомагає відокремити її від попереднього музичного матеріалу. При подальшому розвитку транскрипції Л. Годовський не повторює початковий досить явний темповий контраст між фрагментами, що в оригіналі становлять фортепіанні програші, від слідує за ними строф пісні, які належать вокальній партії. Він підпорядковує проведення тематизму обох партій спільному темповому знаменнику, однак за допомогою незначних відтяжок та ледь помітних прискорень в певному сенсі відділяє їх одна від одної. Це нашоує на думку про продумане задіяння такої творчої знахідки. Спостереження щодо відчутного темпового відхилення в інтерпретації Л. Годовського підтверджується замірами темпу, здійсненими за допомогою онлайн програми *Vrt*, [69]. З її допомогою вдалося встановити наступні означення для швидкості виконання теми вступу – 102 удари за секунду, що за наведеною на вказаному інтернет ресурсі таблицею відповідає темпу *Allegretto moderato* (88-104), та теми, яка репрезентує в транскрипції вокальну партію – 116 ударів за секунду, що відповідає ремарці *Animato* (100-116).

У відношенні вибудовування загальної виконавської драматургії п'єси, Л. Годовський, слідує композиційному задуму, відзначеному у нотному тексті, грає другу строфу пісні більш насичено. Однак справжня кульмінація відбувається при проведенні мажорної теми у четвертій строфі. Вона звучить легко і світло у динамічному нюансі *pp*, нагадуючи далеку світлу мрію, що за канонами романтичної естетики завжди лишається недосяжним ідеалом, до якого прагне душа ліричного героя твору. Послідує проведення в кодї теми в основній мінорній тональності сприймається як своєрідний висновок, що стверджує повернення скорботних роздумів реальності.

Важливим моментом у авторському виконавському трактуванні виявляється також яскравість подачі тематизму. Усі штрихові та динамічні нюанси є чітко окресленими, а голоси фактури досить ясно виявленими. Значна увага приділяється рельєфності саме мелодичної лінії, підголоски ж демонструються лише у тих випадках, де вони мають найбільше значення з погляду їх драматургічної значимості.

При порівнянні авторської інтерпретації Л. Годовського із інтерпретацією М.-А. Амлена привертає увагу подібність підходу до вибудовування виконавської драматургії. Як і Л. Годовський, канадський піаніст спрямовує загальний розвиток п'єси до четвертої строфи. Однак, на відміну від автора, він дещо драматизує коду, в якій відбувається повернення до тональності *d-moll*, рельєфно виявляючи підголоски. Завдяки цьому вона сприймається не як спокійна констатація неможливості втілення у життя заповітного ідеалу, представлена в трактовці Л. Годовського, а як певний протест проти даного факту, небажання ліричного героя миритися із цим.

Також в обох виконавських версіях різняться способи інтонування та специфіка фразування. Канадський маестро більш філігранно виокремлює фрази, роблячи в кінці кожної динамічну філіровку, що надає змогу підкреслити вокально-мовне начало. Проте, в цьому випадку воно увиразнюється не за рахунок постійних темпових зрушень, а більшої деталізації усіх динамічних та виразових елементів, що таїть в собі фактура при спокійному, розміреному темповому русі. М.-А. Амлен тяжіє скоріш до стримано-розповідного тону музичного висловлювання, а не до схвильованого, яким відзначалось виконання Л. Годовського. На підтвердження наведемо дані щодо швидкості темпу, отримані за допомогою програми-лічильника *Vpm*. В означеному випадку це 87 ударів в хвилину, що відповідає темпу *Andantino* (72-88), який витримується з незначними зрушеннями протягом усього твору.

Іншим моментом, котрий відрізняє розглядувані інтерпретації, виявляється знаходження М.-А. Амленом власної виконавської «родзинки»,

яка б допомагала повніше розкритися образно-змістовній стороні транскрипції. У Л. Годовського це досягалося за допомогою яскравого показу-співставлення партій голосу та фортепіано, яке відбувалося завдяки умілому *rubato*, і надіяло фактуру рисами оригіналу, де ясно прослуховувалися взаємодія двох учасників – соліста й акомпаніатора. М.-А. Амлен мислить фактуру досить монолітно. Він сприймає ці два компоненти оригіналу пісні як єдине ціле, виокремлюючи не партії, а пласти фактури. Кожен із них чітко проступає на фоні іншого, вимальовуючи свою індивідуальну лінію. Підголоски весь час є дуже виразними та доповнюють проведення основної мелодичної лінії, надаючи їй ще більшої експресивності. Довершує все віднайдені тембральні барви, які посилюють ефект діалогічної взаємодії, та розшаровують фактуру на три рівноправні пласти – басовий, середній і верхній.

Отже, виконавські підходи до інтерпретації транскрипції *Gute Nacht* загалом доволі відрізняються один від одного. Хоча, з погляду загальної драматургічної лінії розвитку, вони виявляють подібність, котра обумовлена точному слідуванню зафіксованого в нотах авторського задуму. Інша схожість вбачається у віднаходженні кожним митцем своєї унікальної художньо-інтерпретаційної знахідки, яка б слугувала своєрідним маркером індивідуальності цих виконавських версій. Інтерпретація М.-А. Амлена відзначається прагненням поглянути на цю музику дещо під іншим кутом, ніж презентоване в її авторському трактуванні. Сприймаючи творчу спадщину Л. Годовського з точки зору виконавського досвіду музикантів наступних поколінь, для яких вже не притаманна така свобода в темповому відношенні, та інколи навіть в прочитанні нотного тексту, яка відрізняє інтерпретації багатьох піаністів пізньоромантичної доби кінця XIX – першої третини XX ст., М.-А. Амлен розкриває в ній нові грані. Це стосується як неухильного слідування єдиній метро-ритмічній лінії розвитку, меншого задіяння *rubato*, так і виявлення нових образно-сміслових контекстів твору за допомогою деталізації пластів фактури, яскравому увиразненню їх

динамічної нюансировки та штрихової палітри. М.-А. Амлен немов вступає із Л. Годовським у своєрідний історико-культурний творчий діалог, переосмислюючи «коментарі», представлені в авторському прочитанні музики Ф. Шуберта, та репрезентує їх у більш об'єктиваній, трохи відстороненій манері.

Наступний CD-запис, який представляє інтерес для вивчення виконавського стилю М.-А. Амлена, це єдиний на сьогоднішній момент у його доробку альбом, присвячений виключно інтерпретації власної музики *Marc-André Hamelin: Études*. Він вийшов у 2010 році під лейблом *Hyperion* для якого артист записується вже досить тривалий час¹¹. Після релізу альбом отримав винагороду та номінації *Gramophone (Recording of the month)*, *BBC Music Magazine Instrumental choice*, *IRR «Outstanding» award* [135] та багато схвальних відгуків від музичних критиків. Наведемо фрагмент одного із них, в якому найбільш точно захоплена сутність інтерпретаторської та виконавської манери репрезентації музичного матеріалу: «Набір з 12 Етюдів, що розкриває занурення Амлена у велику віртуозну традицію <...>. Композитор-Амлен володіє таким самим тактом і фантазією, як піаніст-Амлен <...> вимоги віртуоза лякають; але в цих творах стільки гармонічних та контрапунктичних знахідок, стільки простої радості життя, такої очевидної любові до інструменту та його історії, і такої послідовної дотепності, що навіть шанувальники музики, які зневажають віртуозний надмір, можуть бути спокушеними <...> у своїй ніжній яскравості [Тема та варіації] є найбільш зворушливим твором на компакт-диску. Піаніст Амлен, звичайно, грає із властивою йому стриманою віртуозністю – своїм безпомилковим контролем над фразуванням, артикуляцією та динамікою; його здатністю генерувати величезні маси звуку без ударів; його соковитим легато; і, що найважливіше в найбільш насичених фактурах, його здатністю надавати кожній контрапунктичній лінії свій колорит <...> конструювання є

¹¹ Відзначимо, що розпочинаючи від 1994 року музикант співпрацює переважно саме із цією звукозаписувальною компанією.

першокласним. Привід для святкування» (International Record Review)¹². [цит за 135].

У зв'язку із резонансом, який викликав альбом *Marc-André Hamelin: Études*, та для повнішого осягнення специфіки втілення всіх інтерпретаційних нюансів, відзначених критиками, розглянемо означені твори більш детально.

Цикл *12 Etudes In All The Minor Keys* в авторському прочитанні вражає своїм безпрецедентним віртуозним розмахом та винахідливістю в виконавській подачі музичного матеріалу. Амлен-піаніст максимально увиразнює різноманітні художні знахідки, що були реалізовані у нотному тексті Амленом-композитором.

В *Étude No 1: Triple étude (after Chopin)*, піаніст яскраво виявляє специфіку кожного із голосів, в яких представлені елементи трьох шопенівських етюдів (*op. 10 № 2*, *op. 25 № 4*, *op. 25 № 11*) у різних комбінаціях, досягаючи в складній, контрапунктично насиченій фактурі їх гранично прозорого та рельєфного звучання. Такий ефект утворюється за допомогою обраної митцем штрихової палітри, яка надає можливість окреслити характеристичні особливості звучання цих фактурних пластів.

У першій частині *Triple étude* М.-А. Амлен виконує партію правої руки, основу якої складає тематизм етюдів № 2 *op. 10*, штрихом *legato*, водночас у партії лівої руки, в якій репрезентований тематизм етюдів № 11 *op. 25* (один із голосів серединного пласту фактури) та № 4 *op. 25* (нижній голос), музикант поєднує легатне проведення першого із них з легким *staccato* тематизму другого. В середньому розділі *Triple étude* митець підкреслює синкопи в середньому голосі. Вони виникають в партії лівої руки і привносять у характер етюдів відтінок легкої іронічності, котра виступає

¹² «A set of 12 Études that reveals Hamelin's immersion in the great virtuoso tradition <...>. Hamelin the composer has the same kind of tact and imagination that Hamelin the pianist does <...> the virtuoso demands are daunting; but there's so much harmonic and contrapuntal interest in these works, so much sheer joie de vivre, such evident love for the instrument and its history, and such consistent wit, that even music lovers who disdain virtuoso excess are likely to be seduced <...> in its gentle luminosity, the [Theme and Variations] is the most touching work on the CD. Hamelin the pianist, of course, plays with his usual understated virtuosity – his unerring control of phrasing, articulation and dynamics; his ability to generate huge masses of sound without banging; his succulent legato; and, most important in the more thorny textures, his ability to give each contrapuntal line its own flavour <...> the engineering is first rate. A cause for celebration» (International Record Review) [цит за 135].

однією із особливостей творчого осмислення спадщини минулого в сучасному мистецтві. Реприза, що є більш насиченою за своїм фактурним рішенням, в інтерпретації канадського віртуоза особливо вражає ясністю голосоведення. На її початку М.-А. Амлен виразно виявляє співставлення фігурацій шістнадцятими, які належать тематизму етюдів № 11, *op. 25*, із хроматизованою мелодичною лінією етюдів № 2 *op. 10*. Потім він привертає увагу до середнього голосу, де проводиться тема із Етюдів № 4; *op. 25*, у той час як інші голоси звучать легко й прозоро. Таким чином музикант виявляє весь потенціал голосоведення, наявний у фактурі етюдів. Піаніст яскраво демонструє як матеріал, що є головним в певний конкретний момент розвитку, так і другорядний, який утворює виразні контрапунктичні доповнення.

В *Étude No 2: Coma Berenices* М.-А. Амлен виявляє закладений в творі світлий, імпресіоністичний колорит. Музикант дуже точно передає всі найтонші штрихові та динамічні зміни, зафіксовані в нотному тексті, а також майстерно демонструє тембральну природу кожного із регістрів, задіяних в етюдів. Мелодія вступу, що звучить у верхньому регістрі, виконується прозоро та світло. Вона неначе іскриться різноманітними гармонічними барвами, які увиразнюються митцем за допомогою обраної педалізації та динамічної нюансировки кожної фрази. Основна тема етюдів в інтерпретації М.-А. Амлена експонується в нюансі *p* та має граційний, трохи фантастичний характер, обумовлений як примхливістю самої мелодичної лінії, так і дзвінкістю, майже невагомістю звучання верхнього регістру рояля. Означеному враженню сприяє і педалізація, що розкриває темброво-обертонний потенціал звучання фактури.

У вибудовуванні загальної драматургії твору піаніст тяжіє до наскрізності. Не зважаючи на детальну продуманість кожного найтоншого нюансу музичного тексту, етюд звучить дуже цілісно, неначе на одному диханні. Його розвиток спрямований до основної кульмінації, якою виявляється кінець серединного розділу, а реприза сприймається у якості спокійного завершення-висновку.

Étude No 3: after Paganini-Liszt без сумніву можна вважати одним із найбільш складних з технічної точки зору в цьому циклі. В інтерпретації канадського маестро він звучить з трансцендентною легкістю та невимушеністю. Точно дотримуючись усіх артикуляційних, динамічних та агогічних змін, означених в нотному тексті, М.-А. Амлен досягає неперевершеної легкості та граційності у виконанні етюд, розкриваючи все багатство його змістовних граней. Однією із них є своєрідна іронічність музичного висловлювання, якої Амлен-композитор досяг частим задіянням дисонантних співзвучь, штриху *staccato* і насиченої динамічної палітри. У виконавському прочитанні Амлен-піаніст загострює ці художні знахідки, як завдяки підкреслено яскравій артикуляції, так і увиразненням згаданих раніше музичних засобів за рахунок чіткої, продуманої педалізації, що спрямована на відтінення гармонічної та ритмічної сторони інтерпретації. Побудовування загальної драматургії відзначається спрямовуванням розвитку до останнього кульмінаційного проведення теми Кампанелли (*Poco più mosso (con bravura)*), яка звучить із справжнім віртуозним розмахом, масштабно та блискуче.

В *Étude No 4: Étude à mouvement perpétuellement semblable (d'après Alkan)* митець яскраво виявляє токатно-етюдну природу тематизму. Його основу складає безперервний рух восьмими тривалостями, що пронизують собою усю фактуру твору. Основна тема звучить легко й стрімко, розкриваючи різні свої грані за допомогою гнучкої зміни динамічних нюансів і філігранності фразування. Друга тема, представлена в етюді, привносить незначний контраст. Вона є дещо більш ліричною, однак не позбавлена і дієвого начала. Привертає увагу тяжіння митця до наскрізності побудови драматургічної лінії, що вже відмічалось і в попередніх кількох п'єсах розглядуваного циклу. В етюді піаністом виокремлюються одна основна кульмінація, яка припадає на проведення ліричної теми (тт. 215-247), та точно співпадає із композиторським задумом, означеним в нотах. Спрямовуючи весь розвиток саме до неї, музикант мислить послідовний

розвій форми етюдy як плавний перехід до заключення. Він робить поступовий динамічний спад до більш тихого звучання, й, зрештою, підводить до нюансу *pp*.

Інтерпретація *Étude No 5: Toccata grottesca* відзначена нестримною енергійністю та віртуозним блиском. М.-А. Амлен загострює всі дисонантні співзвуччя та акценти, наявні в нотному тексті. За допомогою виразної, продуманої, часом підкреслено чіткої артикуляції та педалізації, митець виявляє найбільш цікаві штрихові та ритмічні моменти у фактурі. Увиразненню гротесковості та певної іронічності музичного висловлювання сприяють яскраві динамічні й темпові переключення, показ виразових можливостей кожного із регістрів та їх співставлень. В цьому етюдi М.-А. Амлен також вибудовує лінію загального розвитку, таким чином, що виникає враження цілісності драматургічного плану. При всій увазі до найтонших деталей, їх філігранній відточеності, піаніст підпорядковує все наскрізності становлення музичної ідеї, закладеної композитором. Основна кульмінація спрямована до кінцевого розділу форми, а власне сам твір завершується скандуючими акордами в нюансі *fff*.

В *Étude No 6: Esercizio per Pianoforte (Omaggio a Domenico Scarlatti)* канадський митець увиразнює специфіку першоджерела, яке послугувало основою для творчого переосмислення, а саме узагальнені обриси 555 сонат Д. Скарлатті. Фактура етюдy звучить легко та граційно, верхній регістр фортепіано відзначений дзвінким, світлим тембром. Педалізація також обумовлена стилістичними особливостями інтерпретації цієї музики. Вона досить економна і підкреслює важливі фактурні, штрихові та динамічні моменти, до яких відносяться різноманітні дисонанси, *sf* і акценти. Таким чином Амлен-піаніст увиразнює свій композиторський задум, акцентуючи увагу на тих музичних засобах, які представляють типові тематичні та фактурні звороти, притаманні стилю Д. Скарлатті, в новому контексті в світлі мистецтва ХХІ ст. Окрім цього, вони також наділяють інтерпретацію рисами дружнього шаржу, та виявляють діалогічну взаємодію культур.

Étude No 7: after Tchaikovsky (for the left hand alone) у трактуванні М.-А. Амлена відзначений підкресленою виразністю кожної мелодичної лінії. В умовах задіяння в процесі гри лише лівої руки, йому вдається досягти ефекту звучання, подібного до звичайного дворучного виконання. Рельєфно демонструючи вокальну природу мелодичної лінії, першоджерелом якої є романс П. Чайковського «Колискова пісня», піаніст інтерпретує її м'яким, виразним, трохи потаємним, приглушеним *p*. Динамічна палітра цього етюдугагалом є доволі приглушеною, а кульмінаційні моменти не виходять за рамки *mf*, що надає характеру виконавського висловлювання певної камерності. Привертає увагу і тембральне багатство віднайдених митцем нюансів звучання кожного із регістрів інструменту, що особливо є примітним в умовах ліворучної гри.

В *Étude No 8: «Erlkönig» (after Goethe)* музикант, слідуючи початковій темповій ремарці *Alla ballata, narrante (ma sempre movimentato)* (В дусі балади, розповідаючи (але весь час рухливо)), обирає спокійно-розповідний тон музичного висловлювання. Піаніст грає у трохи відсторонено-споглядальній манері, не акцентуючи увагу на яку-небудь яскраву подієвість, немовби рапсод-оповідач, котрий не приймає безпосередньої участі в колізіях твору, а лише доносить їх до слухачів. Це відображається на специфіці виконавського туше та загальній динаміці твору. В п'єсі, згідно із композиторським задумом, переважає тихе, трохи приглушене звучання *pp* та *p*, лише у проміжній та основній кульмінації з'являються *ff*, а в кінці навіть *fff*. Проте, М.-А. Амлен і тут уникає надмірної відкритості, яскравості останніх із названих динамічних градацій, й віддає перевагу наповненому, повнозвучному їх трактуванню. Допомагає втілити баладність, передбачену образним строем *Étude No 8*, і виконавська інтонація, що наближується митцем до мовної завдяки філігранності фразування і незначним *rubato* в рамках кожної із фраз. Дотримуючись авторського композиційно-драматургічного задуму твору, М.-А. Амлен вибудовує загальну лінію музичного розвитку, спрямовуючи її до фінальної невеликої коди. Вона

сприймається у якості післямови (*Tempo primo subito (mm. 231-239)*), та відокремлюється як раптовим поверненням початкового темпу, так і зміною динаміки від *ff* до *p*, а згодом і *ppp*.

До яскравої, блискучої віртуозності повертає *Étude No 9: after Rossini*. Не зважаючи на насиченість фактурного вирішення, в якому переважає рух подвійними нотами, в інтерпретації М.-А. Амлена він звучить легко і життєрадісно. Музикант виявляє танцювальну природу тематизму шляхом чіткого означення метро-ритмічної основи і підкресленню синкоп в мелодичній лінії, що надають їй рельєфності. Разом із тим, у виконанні відмічається прагнення до об'єднання між собою декількох невеликих фраз у більш крупні побудови. Це утворює враження безперервного руху та стрімкості, притаманних тарантелі, жанрова основа якої тут є яскраво означеною.

Étude No 10: after Chopin в інтерпретації автора відзначається стрімкістю та сприймається дуже цілісно, неначе на одному диханні. Цьому сприяють не тільки безперервний невинний рух шістнадцятих, в яких прослуховуються інтонації етюдів № 5 *op. 10* Ф. Шопена, але і філігранна відточеність усіх найтонших агогічних нюансів, зафіксованих в нотному тексті, та гнучке фразування. Окрім цього митець робить постійні невеликі динамічні наростання й спади. Підпорядковуючись єдиній темповій лінії з незначними, ледь вловимими *rubato*, вони увиразнюють інтонаційну основу тематизму, насичують звучання фактури *Étude No 10* «вільним диханням», наближеним до специфіки живого мовлення.

Виконавська трактовка *Étude No 11: Minuetto* позначена граційною витонченістю. Основна тема звучить легко і світло, трохи відсторонено, і водночас з безпосередньою природністю і простотою. Віртуозність не виноситься тут на перший план, а виявляється прихованою у майстерній виразності голосоведення в насиченій поліфонічній фактурі, котра грається невимушено і вільно. Особливо це стосується другого розділу форми (трію). В ньому виникає нова тема, що яскраво вимальовується у середньому голосі

на фоні легких фігурацій шістнадцятих в партії правої руки та підголосків у партії лівої руки. Завдяки умілому виявленню тембральної природи кожного із регістрів фортепіано, в якому знаходиться той чи інший голос, М.-А. Амлен досягає вражаючої диференціації пластів фактури.

В репризі, при першому проведенні основної теми Менуету, повертається її тендітно-граційний характер. У другому проведенні вона переноситься у середній регістр із увиразненням його м'якого тембрового забарвлення. Піаніст рельєфно демонструє тему на фоні майже невагомого звучання шістнадцятих, які віддаляються від основного тематизму за допомогою легкого туше та динаміки *pp*. Це надає характеру теми фантастичного колориту. В кінці етюдів основна тема поступово зникає в прозорому звучанні верхнього регістру, а останні акорди на *diminuendo* від *p* до *pp*, сприймаються як тиха післямова.

Étude No 12: Prelude and Fugue складається із двох невеликих розділів. Перший – Прелюдія – інтерпретується М.-А. Амленом у віртуозно-імпровізаційному ключі, що обумовлене як самою сутністю жанру цього розділу, так і слідуванню зафіксованому в нотному тексті авторському задуму. Прелюдія містить три маленькі розділи, в яких різноманітні пасажі досить часто виписуються без означення тактових рисок, що підкреслює своєрідну свободу розвитку. Музикант грає кожну із означених частин форми Прелюдії із значними *rubato*, що безпосередньо продиктоване авторськими текстовими ремарками, та надає можливість досягти враження, неначе перед слухачами спокійно і розмірено розвивається імпровізація, народжена під впливом даної хвилини.

Наступний розділ форми *Étude No 12* – Фуга – виникає безпосередньо після останнього пасажу Прелюдії, як того й вимагає ремарка *attacca la Fuga*. Вона вносить значний контраст до споглядальної Прелюдії та відзначається дієвим, вольовим і водночас стрімким, токатним характером. В процесі становлення і розвитку її виконавської драматургії, піаніст розкриває різноманітні грані образно-змістовної сторони. Часом тема набуває навіть

відтінку гротесковості та певної іронічності, чому сприяють підкреслення дисонантних гармоній, а також яскраві рельєфні штрихи та цікаві регістрово-тембральні барви звучання інструменту, віднайдені маестро.

Наступний цикл із альбому *Marc-André Hamelin: Études*, інтерпретація якого привернула увагу критиків – це *Theme and Variations (Cathy's Variations)*. У виконанні М.-А. Амлена вони являють осередок світлої, м'якої, ліричної образності. *Тема (Con semplicità, eleganza e tenerezza)*, що є своєрідним музичним портретом дружини композитора Кеті Фюлер, звучить ніжно, із тендітною граційністю. Музикант віднаходить для мелодії світлий, теплий тембр у зазвичай яскравому за своєю природою верхньому регістрі фортепіано, в той час як супроводжуючи її голоси в середньому та басовому регістрах утворюють м'який фон, на якому вільно розгортається основний тематизм. Доповнюють цей музичний образ філігранність фразування, виразне заокруглення кінців фраз, та досить приглушена динамічна палітра. Навіть *f* трактується в м'якому, повнозвучному, а не яскравому ключі.

Перша варіація (Più mosso, corrente) відзначається легким, світлим, навіть трохи фантастичним колоритом. Він досягається за допомогою дуже чіткого штриху, що створюється грою кінчиками пальців при зібраній руці та допомагає розкрити дзвінкий, прозорий тембр верхніх октав інструменту. Ще один художній засіб, спрямований на досягнення означеного невагомому звучання фортепіано, пов'язаний із досить економною педалізацією, яка весь час поєднує між собою звуки, допомагаючи завуалювати властиву безпедальному виконанню суху ударність. Такий спосіб педалізації надає змогу створити специфічний, лише в незначній мірі забарвлений обертоновими призвуками тембр. На відміну від теми, де все-таки зустрічалось *f*, динамічна градація тут є дещо менш інтенсивною, і витримується піаністом, згідно із нотним текстом, в межах від *p* до *mp*. Це наділяє манеру виконавського висловлювання підкресленою камерністю.

Друга варіація (L'istesso tempo (ma cantabile)) грається музикантом трохи більш схвильовано, однак загальний світлий, ліричний настрій,

властивий попередньому розвитку, виявляється збереженим. Цьому сприяє обраний митцем спосіб звуковидобування, котрий увиразнює дзвінке й водночас м'яке звучання мелодії у високому регістрі інструменту, надаючи їй легкості. Окрім цього, М.-А. Амлен робить невеликі *rubato* та динамічні наростання і спади в рамках кожної фрази. Це оживляє розвиток тематизму, наділяє його більшою експресивністю.

Третя варіація (*Molto più moderato (poco rubato)*), яка заснована на переосмисленій цитаті Четвертої варіації із Фіналу Сонати № 30 Л. Бетховена, трактується інтерпретатором у трохи більш помірному русі, вибір якого обумовлений слідуванню початковій темповій ремарці. Мелодія першого розділу цієї варіації звучить ясно і м'яко. М.-А. Амлен задіює тут невеликі *rubato*, що надають фразуванню інтонаційної виразності, наближуючи його до живого мовлення. У другому розділі музикант рельєфно демонструє регістрові співставлення мотивів, які обумовлені безпосередньо специфікою мелодичної лінії. У відношенні загальної динамічної палітри, ця варіація виявляється більш насиченою та може сприйматися як така, що передує основній кульмінації всього циклу. Однак, як і в попередньому випадку, виконавець уникає різкості, яскравості в звучанні нюансу *f*, а виявляє його повнозвучність, наповненість.

Четверта варіація (*Poco animato ma cantabile e senza prestezza*), що є кульмінаційною, сповнена піднесеності, поєднаної зі світлою життєрадісністю. Такий характер створюється як за рахунок більш відкритого, яскравого звучання верхнього регістру при виконанні мелодії, так і більш повнозвучної загальної динаміки. При цьому в темі-портреті зберігаються притаманні їй граційність та легкість, які увиразнюються *rubato* і відточеністю фразування.

Завершальний розділ варіаційного циклу – ***Envoi (A capriccio)*** складається із двох невеликих розділів. Перший із них – це стилізована в манері джазової імпровізації французька пісня. Другий є повторенням теми-портрету у дещо видозміненому варіанті, та сприймається як післямова-

висновок попереднього розвитку циклу. Виконуючи стилізовану французьку пісню, М.-А. Амлен виявляє закладену в ній композиторським задумом імпровізаційність, роблячи незначні прискорення та відтяжки темпу. Це створює ефект безпосередності, вільності розвитку тематизму. При появі теми-портрету, митець акцентує увагу перш за все на її інтонаційну складову, знов тяжіючи до демонстрації мовного начала. Це, в сукупності із поверненням до тихих динамічних відтінків, наділяє означений розділ форми Четвертої варіації певною оповідальністю музичного висловлювання. Створюється враження своєрідного кінцевого слова від автора, яке підсумовує увесь попередній розвиток драматургії «Теми та варіацій».

Отже, розгляд інтерпретації М.-А. Амленом *12 Etudes In All The Minor Keys* та *Theme and Variations (Cathy's Variations)*, представлених на альбомі *Marc-André Hamelin: Études*, демонструє певні константи індивідуального стилю піаніста. До них варто віднести довершену репрезентацію виконуваної музики; увагу до найтонших деталей музичної тканини твору та точне слідування усім ремаркам, наявним у нотному тексті; прагнення розкрити виразовий потенціал тембрального звучання інструменту; віднаходження способів туше та педалізації, які б сприяли найбільш повному розкриттю змістовної сторони конкретного твору.

Серед відеоматеріалів, на яких представлені виступи митця, звернемо увагу на записи двох концертних заходів, проведених піаністом у відносно новому форматі *Livestream*. Перший із них відбувся 14 квітня 2020 року за підтримки *Chamber Music Society of Detroit, 92nd Street Y, University of Chicago Presents*. Він представляє *online* трансляцію повноцінного концерту піаніста, проведеного у нього вдома, запис якої наявний на сторінці *92nd Street Y* на *Facebook*.

Концертній програмі трансляції передуює вступне слово піаніста. В ньому митець виголошує подяку за підтримку в організації виступу згадуваним вище культурно-мистецьким організаціям та своїй дружині Кетті

Фюлер. Він також висловлює надію, що музика, обрана ним для програми, певним чином підтримає слухачів у ці важкі часи.

Як і під час живого виступу у концертній залі, М.-А. Амлен притримується притаманного для нього принципу побудови програм. Репертуар *Livestream*'у є досить різноманітним зі стилістичної точки зору, та включає Рондо *c-moll Wq. 59/4* К. Ф. Е Баха, *Choral et Carillon nocturne op. 18, № 6, 7* Д. Енеску, Ноктюрн *№ 6 Des-dur op. 63* Г. Форе, Фантазія *h-moll op. 28* О. Скрябіна, «Благословення Бога на самоті» (із циклу «Гармонії поетичні та релігійні») Ф. Ліста. Також М.-А. Амлен представив деякі прелюдії із зошита II К. Дебюссі: *№ 4* «Феї – чарівні танцівниці», *№ 5* «Верес», *№ 6* «Генерал Лявін – ексцентрик», *№ 7* «Тераса, освітлена місячним сяйвом», *№ 11* «Терції, що чергуються», *№ 12* «Феєрверк» [119].

Відкриває концертну програму Рондо *c-moll* К. Ф. Е Баха, що з перших звуків захоплює рішучістю та енергійністю. В інтерпретації маестро привертає увагу філігранна відточеність усіх деталей фактури, виразне, декламаційно-піднесене інтонування, завдяки якому рельєфніше увиразнюються означені у нотному тексті динамічні, штрихові, регістрові контрасти. Піаніст робить передбачені композиторськими ремарками яскраві переключення, які призвані ясно виокремити тему рефрену та теми епізодів. При виконанні Рондо усі ігрові рухи музиканта є дуже зібраними та продуманими з позиції їх піаністичної необхідності та зручності. У відношенні способу виконавського туше переважає гра кінчиками пальців, яка надає твору дзвінкого, чіткого, наближеного до клавесинного тембру звучання. Таке враження довершується за допомогою обраного способу педалізації. Задіюючи виразові можливості як *tre corde* так і *una corda*, митець досягає фактурної ясності та прозорості звучання інструменту.

Слідуючи композиторському задуму, інтерпретатор виконує фінальне проведення теми рефрену на *diminuendo*. Останній висхідний хід по тонічним звукам, що завершується на V ступені, так і не досягаючи повторення I ступеня на октаву вище, лишає враження певної недовомовленості, ставлячи у

смісловому відношенні три крапки замість кінцевої стверджувальної однієї. Таким чином виникає відкритість, яка є досить цікавою художньою знахідкою у відношенні до побудови драматургії сольного виступу. Митець неначе інтригує слухачів, викликає своєрідний інтерес, що пов'язаний із логічно виникаючим питанням «А що ж прозвучить далі?»

Наступним двом п'єсам програми передуює невеликий усний коментар піаніста. В ньому М.-А. Амлен зауважує, що хотів би поділитися із аудиторією «захоплюючою та надзвичайною парою п'єс Енеску» [119]. Митець зазначає, що ця музика, не зважаючи на те, що почути її виконання можна досить рідко, захопила його з першої ж хвилини. Далі канадський митець більш детально зупиняється на описі художньо-змістовної сторони другої п'єси, *Carillon nocturne*, котра викликала у нього особливе зацікавлення. Воно пов'язане із специфікою п'єси, яка цілковито заснована на імітації звучання дзвонів. Піаніст проводить певну паралель між цим ноктюрном та П'ятим фортепіанним концертом К. Сен-Санса, адже в обох творах задіяні подібні гармонічно-тембральні знахідки. Окрім цього М.-А. Амлен зізнається, що навіть певним чином запозичив означену звукообразальну ідею при створенні кількох власних фортепіанних мініатюр [там само].

У відповідності до композиторського задуму, означеного у нотному тексті, піаніст інтерпретує *Choral et Carillon nocturne* як єдиний мікроцикл, виконуючи їх майже без перерви. Тема Хоралу звучить дуже стримано й урочисто. На відміну від першого речення, в якому тема виконувалась трохи приглушеним, матовим звуком, у другому реченні митець підкреслює зміну її тембрального вирішення за допомогою дуже яскравого і ясного верхнього голосу в акордах. Це надає звучанню теми світлого колориту, що контрастує із першим проведенням у середньому регістрі фортепіано. Точно слідуючи усім агогічним та динамічним авторським ремаркам, М.-А. Амлен поступово розвиває тему й перед серединним розділом форми вона набуває характеру урочистого, піднесеного гімну.

Серединна частина вносить певний контраст. На її початку музикант, виконуючи ремарку *pp*, досягає ефекту відстороненості, навіть своєрідної невагомості звучання. При цьому регістрові співставлення є дуже добре вивіреними за своїм балансом. Мелодія у верхньому голосі в акордовому викладі отримує світлий, трохи холоднуватий тембральний відтінок, у той час як акорди у нижньому регістрі в партії лівої руки звучать дуже м'яко й наповнено, являючись своєрідним фоном, на якому виразно й рельєфно вимальовується основна мелодична лінія. Протягом всієї п'єси в інтерпретації М.-А. Амлена привертає увагу тембральне різноманіття та багатство звучання інструменту. Це досягається як змінами виконавського туше, так і майстерній педалізації, що допомагає розкрити усю природу обертонових барв роялю. Реприза інтерпретується у спокійному і трохи відстороненому ключі.

Початок Ноктюрну одразу ж перериває розміреність Хоралу, що досягається шляхом виразного показу наявного в першому такті п'єси ефекту звукового відлуння. Перший мотив виконується піаністом яскраво й дзвінко, нагадуючи гучний удар колоколів, а другий мотив, що повторює перший, звучить на *p*, й сприймається як відлуння цього удару. Тема Ноктюрну, котра виникає після цих мотивів, отримує таємничий, фантастичний колорит. Він утворюється обраною митцем динамічною градацією *pp* та відповідним туше – зібраними кінчиками пальців – яке розкриває специфіку холоднуватого звучання верхнього регістру. Довершується такий художній ефект задіянням виразових можливостей *una corda* і *tre corde*. В розглядуваній п'єсі, як і в попередній, виконавцеві вдається в повній мірі увиразнити темброво-колористичну сторону твору. Завершується цей фантастичний Ноктюрн поступовим сповільненням темпу й динамічним згасанням, а останній октавний унісон немовби поволі зникає в обертоновій імлі.

Ноктюрн *Des-dur* Г. Форе – виступає контрастом до попередньої п'єси. В інтерпретації М.-А. Амлена основна тема першої частини звучить спокійно та споглядально. Піаніст виконує її повнозвучним, м'яким туше,

застосовуючи здебільшого гру подушечками пальців, а кожна фраза є філігранно відточеною у відношенні динамічного плану. Тема Ноктюрну розвивається вільно й невимушено на широкому диханні. Складається враження, що музикант ніби веде тихий монолог-роздум, розмірено викладаючи одну думку за іншою. Однак, поступово відбувається емоційне і динамічне розгортання, а в кінці першого розділу форми головний тематизм п'єси набуває відтінку піднесеної схвильованості.

Серединна частина, що складається із двох розділів, в певному сенсі підхоплює характер попередньої, проте музика тут набуває ще більшої патетики. Виконавець дуже виразно демонструє усі найтонші динамічні зміни як в рамках однієї фрази, так і всього першого розділу середньої частини. На противагу до нього, другий розділ звучить світло й легко, а на фоні прозорих, майже невагомих пасажів із шістнадцятих, виникає виразна мелодія. Спочатку вона лунає трохи відсторонено у динамічному нюансі *pp*, проте поступово стає більш емоційно насиченою та повнозвучною.

В репризі митець продовжує точно слідувати динамічним і агогічним ремаркам, та створює дві кульмінації, після яких кожного разу йде динамічний спад. В кінці Ноктюрну знов повертається спокійно-споглядальний тон музичного висловлювання й мелодія поступово зникає у м'якому звучанні *pp* в середньому регістрі фортепіано. Спираючись на відео, можна зробити висновок, що усі найтонші градації тембральних барв створюються канадським віртуозом у майстерному поєднанні різних видів туше і комбінуванні педальних ефектів *una corda* і *tre corde*.

Послідуючий твір концертної програми також обраний піаністом за принципом контрастності до попереднього. В цьому випадку – сповнена патетики та експресії Фантазія *h-moll* О. Скребіна. В її інтерпретації М.-А. Амленом знов привертає увагу гранична продуманість кожної деталі як окремих частин, так і загальної драматургії цілого. Початок Фантазії митець виконує, слідуючи авторській ремарці *p*, тихим однак наповненим звуком, проте вже через декілька тактів тема отримує властиву скрябінівському

стилю яскраву виразність та повнозвучність. Піаніст репрезентує увесь твір в рапсодичній манері подачі. Він досить спокійно тримається за інструментом, навіть у найбільш драматичні моменти музичного розвитку, не демонструючи їх технічну складність. Утворюється враження, що музикант певним чином відсторонюється від перипетій Фантазії, споглядаючи на них неначе зі сторони. Водночас емоційна складова інтерпретації є рельєфно виявленою. Зазначимо, що подібний спосіб репрезентації музичного матеріалу, коли виконавець уникає зайвої демонстрації образно-змістовної та технічної сторони перебільшеними ігровими рухами, або іншими артистичними жестами, є досить типовим для стилю висловлювання канадського митця. Інший важливий момент – це тембральне багатство звучання фактури, що досягається продуманою педалізацією, поєднанням виразових можливостей *tre corde* і *una corda*, а також різноманітними способами виконавського туше.

Продовжуючи дотримуватися принципу контрастних співставлень у побудові концертної програми, М.-А. Амлен, після експресивно-стрімкої Фантазії, виконує протилежну за своїм образним строем п'єсу «Благословення Бога на самоті» Ф. Ліста. Основна тема в інтерпретації митця звучить спокійно-споглядально та повнозвучно, в ній яскраво виявляється інтонаційна наближеність до живого мовлення. Мелодія увиразнюється завдяки знайденому динамічному балансу між голосами фактури. Піаніст максимально віддаляє акомпануючий голос від основної мелодичної лінії, яка, вільно розвиваючись, панує над супроводом. При подальшому проведенні основного тематизму, відбувається поступове розгортання, яке в кульмінаційному моменті виявляє в характері теми піднесену урочистість. Після цього йде невеликий динамічний спад, що ще більше підкреслює експресивність викладу мелодії при її повторній появі.

У розділі *Andante* виникає нова тема, котра є в певному сенсі наближеною за своїм характером до основної, однак в ній більш виявленим виявляється рішуче, вольове начало. Воно увиразнюється за допомогою

наявного в темі пунктирного ритму. Послідує розвиток твору не вносить суттєвого контрасту, оскільки заснований на чергуванні динамічних наростань та спадів. При кожному новому проведенні основної теми інтерпретатору вдається розкрити в ній різноманітні грані піднесеної схвильованості та урочистості.

Завершується твір невеликою кодою, котра в трактуванні митця сприймається як своєрідна післямова. Вона підсумовує попередній насичений розвиток своїм стриманим тоном та тихою динамічною градацією, котрі довершуються хорально-акордовим викладом тематизму. Зазначимо, що відмінною рисою трактування цієї п'єси є невеликі відхилення від авторських динамічних ремарок. Вони, однак, не порушують загального композиторського задуму, а, вочевидь, продиктовані бажанням митця підкреслити певні важливі моменти у розвитку загальної драматургії, та ще більше уявити їх.

Своєрідним завершальним етапом концертної програми *Livestream* можна вважати виконання окремих мініатюр К. Дебюссі із II зошита «Прелюдій», які поєднані піаністом у мікроцикл. Перша із обраних маестро прелюдій – це *Les fées sont d'exquises danseuses № 4*. В інтерпретації М.-А. Амлена вона захоплює граційністю та витонченістю. Пасажі у крайніх частинах звучать легко й прозоро у динамічній градації *pp – p*. У серединному розділі привертають увагу яскраві динамічні та регістрові переключення. Митець ніби бавиться тут тембральними нюансами звучання інструменту, притаманним його різним регістрам: верхній звучить світло, середній виявляє свій м'який, теплий відтінок. До того ж музикант, як це спостерігалось і раніше, додає виразові можливості звучності педалей *tre corde, una corda*, що збагачує звучання фактури багатограними відтінками.

Прелюдія *Bruyères № 5* виникає після невеликої цезури та являє певний контраст до попередньої п'єси. Спокійний тон музичного висловлювання, що панує в ній, створює умови для розкриття та замилювання багатством тембральних барв інструменту. Мелодія, яка на початку твору викладена

одноголосно, виконується світло й прозоро. Такий художньо-виразовий ефект досягається задіянням обох педалей та грою чітким дотиком кінчиків пальців. При появі у наступних тактах мотивів у середньому регістрі, піаніст надає можливість проявитися його м'якому тембру. Він змінює спосіб туше та виконує мотиви подушечками трохи витягнутих пальців. Наступне проведення тих самих мотивів у басовому регістрі насичує фактуру наповненим бархатистим звучанням. Подальший розвиток Прелюдії базується на майстерній, ледь помітній зміні різноманітних відтінків динаміки і туше, котрі надають звукообразу п'єси мінливості, вираженої гри світла і тіней, властивих імпресіоністичному стилю. Перед наступним твором М.-А. Амлен робить дещо більшу цезуру, що обумовлене його кардинально протилежним характером.

Прелюдія *Général Lavine – eccentric № 6* трактується у гумористичному ключі. Музикант дуже рельєфно виявляє всі несподівані перемини настроїв, обумовлених трохи різкими переходами від одних артикуляційних, динамічних та агогічних нюансів до інших, які є детально означеними композитором у нотному тексті. Також піаніст увиразнює окремі акценти та гармонії завдяки продуманій педалізації, котра спрямована на надання їх звучанню особливої гостроти. Тема кейк-уоку виконується навіть трохи перебільшено поважно із підкресленою ритмічною чіткістю. Змалювання ексцентричного музичного портрету довершується несподіваними тембровими переключеннями від одного регістру до іншого, що яскраво продемонстровані в інтерпретації канадського митця.

Прелюдія *La terrasse des audiences du clair de lune № 7* виконується через значну цезуру. В ній знову домінує звукозображальність. М.-А. Амлен майстерно відтворює гру світла і тіней, властиву картині місячної ночі. Він знову задіює різноманітні виразові можливості кожного регістру окремо та у їх співставленні. Митець досягає прозорого, майже невагомого звучання верхніх октав фортепіано, виконуючи пасажі і акорди легким туше з мінімум ігрових рухів, подушечками трохи витягнутих пальців. Для підкреслення

світлого тембрального відтінку, він застосовує гру кінчиками пальців. Допомагає відтворити ефект примарності, таємничості місячного сяйва педаль *una corda* й динамічна градація у рамках від *pp* до *mp*.

Послідувачі дві прелюдії становлять віртуозну фінальну частину як мікроциклу, створеного піаністом на основі циклу К. Дебюссі, так і усього концерту. У Прелюдії *Les tierces alternées* № 11 вся фактура звучить легко і не обтяжено, інтерпретатор виконує складні пасажі ніяк не демонструючи манерою подачі їх технічної складності. Він вільно і невимушено тримається за інструментом, а всі рухи є максимально зібраними та продиктованими піаністичною доцільністю. При трактуванні цієї п'єси М.-А. Амлен яскраво передає неспокійний, трохи метушливий характер крайніх частин. При цьому всі найтонші деталі цілого представлені із філігранною довершеністю та ясністю. Серединний розділ форми вносить певне заспокоєння, яке, однак, дуже швидко змінюється невпинним рухом терцових пасажів. Як і в попередніх прелюдях, митець робить рельєфні динамічні та штрихові переключення, котрі обумовлені авторськими ремарками і імпресіоністичною мінливістю, властивою стилю виконуваного композитора.

Прелюдія № 12 *Feux d'artifice* інтерпретується М.-А. Амленом у підкреслено віртуозній манері подачі. Це досягається приголомшливою легкістю виконання найскладніших у технічному відношенні моментів п'єси. Усі ігрові рухи піаніста зібрані й обумовлені доцільністю з погляду технічних завдань, що постають при виконанні того чи іншого музичного фрагменту. Виразність та яскравість досягається шляхом дуже гнучких, інколи підкреслено контрастних переключень динамічної нюансировки протягом усього твору. Така манера репрезентації, вочевидь, пов'язана із бажанням митця найбільш повно донести до слухачів композиторський задум твору. Маєстро не акцентує увагу на власному виконавському «Я», а виступає в ролі натхненного ретранслятора музичної ідеї, що закладена автором у нотному тексті. В розглядуваній Прелюдії, як і в попередніх, музикант, використовуючи весь спектр можливостей, закладених в природі

звучання інструменту, знаходить цікаві тембральні барви роялю. Вони увиразнюють образно-змістовну сторону мініатюри, надають їй колористичної зображальності та блискучої іскристості, немов змальовуючи перед слухачами картину святкового, яскравого фейерверку.

В кінці концерту М.-А. Амлен звертається до віртуальної аудиторії із невеликим меседжем, що призваний підтримати та вселити надію в складні часи світової пандемії: «Я хочу подякувати всім вам за те, що завітали в мій дім. Будьте здорові та бережіть себе. Велике спасибі!»¹³ [119].

Продовжуючи лінію дистанційної взаємодії митця із слухацькою аудиторією, звернемося до ще одного відеовиступу канадського віртуоза під час карантину навесні 2020 року, котрий відбувся в рамках мистецької акції «*Notes of Hope: Music for the frontline*» під девізом «*One performance once a day one reason: to give thanks*»¹⁴.

Бажаючи підтримати медичних працівників Бостона, організатори розмістили на офіційному сайті проекту надихаючий, сповнений вдячності коментар-епіграф. В ньому зазначено: «Ми не можемо достатньо висловити подяку всім, хто зробив ці останні шість неймовірних тижнів можливими. *Notes of Hope* народився із бажання висловити нашу подяку від бостонських музикантів бостонським медичним героям. Ми сподіваємося, що ці вечірні підношення принесуть вам мир, комфорт і радість протягом цього часу»¹⁵ [150].

До щоденних онлайн міні-концертів залучилися відомі виконавці Бостона та провідні музичні колективи: *Boston Symphony Orchestra*, *The*

¹³ «I wanna to thank you all for coming in my home. Stay healthy and stay save. Thank you so much» [119].

¹⁴ Ідейним натхненником заходу стала тайвансько-американська піаністка, Глорія Цзянь (Gloria Chien), котра поєднує різні аспекти творчої діяльності. Вона виступає не тільки у виконавському амплуа, але й у якості педагога, а також ведучої концертів. Музикант є головним художнім керівником творчого проекту *String Theory* в Чаттанузі, штат Теннессі, та багатьох інших, таких як фестиваль камерної музики *Lake Champlain* в Берлінгтоні, штат Вірджинія, і камерної музики *Northwest* в Портленді, штат Орегон, створених спільно із її чоловіком скрипалем Свіном Кімом (Soovin Kim). Окрім цього, вочевидь, суттєвим моментом при організації *Notes of Hope* виступив той факт, що брат Глорії виявився безпосередньо пов'язаним із карантинними заходами, оскільки він працює лікарем у Вашингтоні [151].

¹⁵ «We cannot say thank you enough to everyone who made these past six incredible weeks possible. *Notes of Hope* was born out of the desire to show our gratitude from the Boston musicians to Boston's medical heroes. We hope these nightly offerings have brought you peace, comfort and joy during this time» [150].

Boston Pops, Silkroad, The Boston Chamber Music Society, A Far Cry, Mistral Music, Winsor Music, The MI Program, Halcyon music festival, The New Gallery Concert Series, Sheffield Chamber Players, The Merz trio, The Parker Quartet [150]. Їх музичні подяки були адресовані медичним установам *Boston Children's Hospital, Boston Medical Center, Brigham and Women's Hospital, Massachusetts General Hospital* [150].

Виступ М.-А. Амлена, репрезентований на офіційному сайті *Notes of Hope* та продубльований на офіційній сторінці проекту на *Facebook*, датується 11 травня 2020 року, та представляє запис *online* трансляції із дому митця. Оскільки формат цього заходу не передбачає довгої тривалості виступу, то хронометраж відео охоплює 12 хвилин 50 секунд, а репертуар складається із двох п'єс: К. Дебюссі *Reflet dans l'eau* із I зошита «Образів» та Л. Годовський *The Gardens of Buitenzorg* із «Яванської сюїти». Як і в попередньо розглянутому *Livestream* сольного концерту, музиці передуює вступне слово-коментар. Цього разу він являє сумісну промову канадського піаніста та його дружини Кетті Фюлер – ведучої та продюсера на радіостанції *WCRB 99.5 fm*. Вони висловлюють подяку відданим і невтомній праці медпрацівників Бостону: «Це єдиний випадок, коли ми щасливі бути в лікарні, тому що можемо сказати Вам спасибі. Існують слова, які є досить красномовними, для того, щоб висловити нашу подяку за те, що ви робите день у день. Однак, немає кращого способу показати, як сильно ми цінуємо кожен річ, яку Ви робите, як, наприклад, подарувати вам щось дійсно красиве і перенести Вас кудись, де дійсно прекрасно»¹⁶[149] – звертається до аудиторії Кетті Фюлер.

Далі подружжя сумісно описує образно-змістовну сторону кожної із двох п'єс. Перша, *Reflet dans l'eau*, відзначена дуже яскраво виявленою звукозображальністю. На думку митця «Дебюссі створив цю дивовижну

¹⁶ «This is one time when we happy to be in a hospital because we get to say thank you. There are words good enough for the gratitude that we have for what you do day and day out. So without the best way to show how much we appreciate every single thing you do, as by bringing you something really beautiful and taking you somewhere really beautiful» [149].

мелодію, змусивши фортепіано звучати як все що завгодно..., як будь-що завгодно, окрім власне фортепіано»¹⁷. «Дійсно» – продовжує його думку К. Фюлер – «ми навіть не чуємо молоточків. Він все змінив, коли написав таким чином. Це подорож до красивого басейну з неперевершеними вогнями, і я знаю що ви любите, я сподіваюсь, що вам сподобається це»¹⁸. [149]. Описуючи другу п'єсу – *The Gardens of Buitenzorg*, виконавець зауважує, що вона є відображенням вражень Л. Годовського від його візиту до Індонезії, та неначе переносить у цю східну казкову країну¹⁹.

Твір *Reflet dans l'eau* у виконанні М.-А. Амлена звучить світло та дуже прозоро. Піаніст знаходить найвитонченіші тембральні барви та динамічні відтінки, які були б спроможні в повній мірі втілити закладену в мініатюрі образну програму. Музикант рельєфно диференціює усі пласти фактури, виразно й повнозвучно проводячи мелодичні лінії, котрі ясно вимальовуються на фоні майже невагомих пасажів. Особливо в інтерпретації митця привертає увагу різноманіття видів виконавського туше, задіяного в цьому колористично-зображальному творі. Він комбінує різні способи звуковидобування між собою, наприклад, виконуючи мелодичні лінії чітким, ясним звуком, спираючись на кінчики пальців, а пасажі граючи подушечками трохи витягнутих пальців. Ступінь натиснення клавiш при цьому також варіюється від повного, своєрідного «занурення в дно» клавiші, до легкого, невагомого дотику. Така манера гри надає звучанню мініатюри дещо фантастичного і водночас мінливого світлого відтінку.

Доповнює означені художні знахідки і спосіб педалізації, обраний маестро. Завдяки йому інструмент в значній мірі розкриває свій темброво-обертонний потенціал, а звучання набуває необхідних відтінків та нюансів. Окрім цього, вуалюється ударність і молоточки дійсно неначе зникають, перестають сприйматися на слух. Таким чином музикант максимально точно

¹⁷ «Debussy has had this uncanny melody to make the piano sounds like everything..., anything else but a piano off» [149]

¹⁸ «It's true, we don't even hear the hammers. He changed everything when he wrote like this. It is a trip of some beautiful – beautiful pool of water with gorgeous light and I know you love and I hope you enjoy it» [149]

¹⁹ «And it is a fragrant and beautiful piece as you even like into this country» [149].

відтворює образ плавної перемінної водної стихії та відображення в ній мерехтливої гри світла й тіней. Вочевидь, створенню такої довершеної музичної картини та розкриттю композиторського задуму сприяє уважне ставлення до всіх темпових, динамічних, штрихових позначень, зафіксованих в нотному тексті.

Друга п'єса – *The Gardens of Buitenzorg* із «Яванської сюїти» Л. Годовського – також заснована на звукозображальній програмі, яка точно розшифрована для виконавців у авторській передмові до циклу. В ній Л. Годовський висловлює захоплення одним із найбільш відомих ботанічних садів у світі. Буйтензоргський сад сповнений найрідкіснішими рослинами, деревами, квітами, що насичують повітря п'янким, духмяним ароматом, котрий «пробуджує невимовно глибоку та болісну тугу за незвіданими світам, недоступними ідеалами, за подіями, що безповоротно минули. Поступово занурюючись у ці спогади, як в океан часу, віддаєшся забуттю...»²⁰ [165].

Оскільки ця п'єса є близькою за своїм характером до попередньої, М.-А. Амлен виконує її майже одразу після *Reflet dans l'eau*, роблячи лише незначну цезуру. Інтерпретатору вдається дуже точно передати змістовно-образну сторону твору. Тема першої частини форми, згідно до композиторського задуму, звучить легко й світло. Мелодія, досить експресивна та інтонаційно виразна, немов би ширяє над супроводжуючими підголосками і акомпанементом. В трактуванні канадського митця вона сповнена спокійно-споглядального тону музичного висловлювання. Піаніст неначе милується кожною гармонічною та тембральною барвою, що виникають в процесі розгортання теми. Серединний розділ звучить піднесено й захоплено-схвильовано. Складається враження, що ліричний герой твору піддається спогадам, які зненацька охопили його душу. В репризі ж знов

²⁰ «awakens an inexpressibly deep and painful yearning for unknown worlds, for inaccessible ideals, for past happenings irrevocably gone – these memories which the ocean of time gradually submerges and finally buries in oblivion...» [165].

повертається світлий, безтурботний настрій, що панував на початку. Останні акорди мініатюри, подібно до п'яних ароматів екзотичних рослин, неначе тануть в оксамитовому тембрі середнього регістру фортепіано в нюансі *ppp*.

Подібно до попереднього твору, в *The Gardens of Buitenzorg* піаніст віднаходить цікаві та яскраві темброві барви звучання роялю. За їх допомогою він увиразнює образну сторону музичного змісту п'єси, змальовуючи перед слухачами картину сповненого пряними ароматами східного саду. В завершенні свого виступу М.-А. Амлен знов звертається до аудиторії, висловлюючи щиру вдячність усім медичним працівникам Бостону: «*Again, thank you*» («Ще раз, дякую») [149].

На довершення портрету канадського піаніста в сучасному мультимедійному просторі, згадаємо два документальних фільми *Marc-André Hamelin: It's all about the music* (2006), *Legato. The world of the piano: Marc-André Hamelin – No limits* (2007), чисельні інтерв'ю та участь у радіопрограмах в якості запрошеного гостя.

В одній із них – *Mind over finger. Podcast. Episode 060 Marc-André Hamelin: musical offering in order* М.-А. Амлен ділиться зі слухачами творчими секретами та специфікою своєї роботи над репертуаром. Він висловлює думки з приводу підходів до розвитку технічного рівня піанізму, методів вивчення творів напам'ять та особливостей концентрації під час концертного виступу, спілкування із аудиторією. В бесіді із ведучою митець розкриває деякі власні роздуми щодо музичного і фортепіанного мистецтва. Досить цікава аналогія наведена ним відносно сутності музики, яка порівнюється із святкуванням: «*music is like celebrating*» [147] – говорить він. Інші спостереження торкаються необхідності не тільки проводити багато годин практикуючись за інструментом, але й вести «*life in culture*», тобто насичуватись враженнями й емоціями, що дарує життя загалом, та цікавитися культурою, розвиватися духовно. Говорячи про практику за інструментом, М.-А. Амлен наголошує на користі виконання у повільних темпах («*slow practice*»), котре допомагає збагнути твір, осмислити у найменших деталях, а

також краще зафіксувати його у своїй пам'яті. Отже, музикант виявляється відкритим для комунікації не тільки у контексті різних видів взаємодії в діаді «інтерпретатор – аудиторія», але й намагається поділитися особистим досвідом, відкрити таємниці власних творчих пошуків.

Таким чином, аналітичний розгляд виконавських інтерпретацій окремих творів із *CD*-альбомів та повноцінних концертних виступів, надав змогу виявити певні механізми індивідуального стилю піаніста, які проявляються у виконанні як власної музики, так і музики інших композиторів. Серед них назвемо довершену віртуозність виконавської подачі, скуппульозну вибудову як загального драматургічного плану так і найменших нюансів фактури виконуваного твору, точне слідування авторським ремаркам, пошук різноманітних відтінків виконавського туше, тембральних барв, динамічних і педальних градацій звучання інструменту.

Висновки до Розділу 2

Завдяки найвищому рівню виконавської майстерності для М.-А. Амлена не існує будь-яких репертуарних обмежень. При відборі творів для виконання піаніст керується перш за все власними художніми вподобаннями. Його виконавські інтереси охоплюють творчість композиторів різних стилів та епох – від раннього класицизму до сучасності. Аналіз репертуарної палітри митця надав можливість виокремити важливі аспекти його індивідуального стилю, котрі визначають неповторність виконавського образу М.-А. Амлена. Серед них значна увага інтерпретатора до транскрипцій та обробок, тяжіння до монографічних програмних циклів, яке проявляється в прагненні найбільш повно представити доробок конкретного композитора або декількох авторів однієї епохи. Наступною важливою складовою виконавського амплуа музиканта є звернення до доробку піаністів-композиторів: К. Сорабджі, Ш.-В. Алькана, Ф. Бузоні, С. Фейнберга, Л. Годовського, М. Метнера. С. Рахманінова, О. Скрябіна.

музика більшості із яких є рідковиконуваною. Дослідник творчості М.-А. Амлена Р. Рімм відносить їх до умовного творчого угруповання «Вісімка» (*The Eight*) та розглядає М.-А. Амлена як продовжувача цієї мистецької традиції.

У перший період виконавської творчості, який почався з 1985 та тривав до 2006 року, в репертуарі М.-А. Амлена переважали опуси відзначені яскравою віртуозністю. Митець активно включав до програм виступів музику Ш.-В. Алькана, Л. Годовського і Ф. Ліста. Окрім цього канадський піаніст звертався і до доробку маловиконуваних композиторів, вже згаданих Ш.-В. Алькана і Л. Годовського, а також М. Метнера.

У другий період концертно-виконавської діяльності, початком якого можна вважати 2007-2009 рр., та який триває до сьогодні, піаніст переносить увагу із віртуозного компоненту на творчість композиторів, що не входять до числа загальновиконуваних. Для означеного періоду властиве звернення до доробку композиторів-класиків, переважно Й. Гайдна, В. Моцарта. Окрім творів інших композиторів, протягом усієї виконавської кар'єри М.-А. Амлен активно включає до репертуару і власні віртуозні опуси. У перший період творчості перевага надавалась транскрипціям та мініатюрам, у другий період – варіаційним циклам. Інший суттєвий момент – це жанровий діапазон репертуару, який відзначений різноманіттям. Митець не надає явну перевагу якомусь певному жанру, а охоплює як жанри представлені крупними формами, так і мініатюрами.

Гармонійно суміщуючи виконавську та композиторську складові, М.-А. Амлен продовжує мистецьку практику піаністів-композиторів. Йому вдається поєднати два напрямки цієї творчої традиції. Один із них започаткований в ХІХ ст. Ф. Шопеном та знаходить продовження у творчості Л. Годовського Цей напрямок характеризується переважним спіранням на власні твори або транскрипції у виконавському репертуарі. Інший напрямок започаткований у виконавській творчості Ф. Ліста, репертуар якого включав значну кількість творів інших авторів. Традицію Ф. Ліста виконавця та

транскриптора продовжив Ф. Бузоні. Творчу діяльність М.-А. Амлена не можна однозначно віднести ні до першого напрямку ні до другого. У відношенні репертуарних пріоритетів перевага надається музиці інших авторів, що характерне для творчої лінії, яка йде від Ф. Ліста та Ф. Бузоні. При цьому за стильовими ознаками композиторської творчості проявляється яскрава паралель із творчою лінією Ф. Шопена, Л. Годовського. М.-А. Амлен-композитор репрезентує себе як продовжувач традиції Л. Годовського, що особливо помітно у підході до вирішення жанру транскрипції та буде розглянуто у наступному розділі. Таким чином виконавська та композиторська діяльність М.-А. Амлена демонструє синтез цих двох творчих традицій.

Слідуючи сучасним тенденціям у виконавському мистецтві, М.-А. Амлен включає до творчої практики різноманітні види спілкування зі слухацькою аудиторією, як традиційні, так і ті, що виникли в результаті неспинного розвитку та удосконалення мультимедійних технологій. Серед традиційних способів спілкування виявляються концертний виступ та звукозапис. Хоча вони є безпосередньо пов'язаним між собою, однак М.-А. Амлен диференціює їх змістовне наповнення.

Під час концертного виступу піаніст прагне до репертуарного різноманіття, охоплюючи в рамках одного виступу творчість композиторів різних стилів та епох. Також музикант включає до концертних програм і гумористичний компонент. Він проявляється у виконанні своєрідних творів-жартів, як власних, так і написаних іншими композиторами, що вочевидь, обумовлене впливом естетики постмодерну.

Для *CD*-альбомів здебільшого властива монографічність – прагнення об'єднати або творчість композиторів однієї епохи, або якомога повніше охопити доробок конкретного композитора. У студійній практиці привертає увагу регулярність, з якою канадський віртуоз випускає нові релізи. Зазвичай ним створюється від двох до трьох альбомів на рік. В деякі роки ця цифра сягала чотирьох (2001, 2005) та навіть семи (1999, 2006). Це значно вирізняє

М.-А. Амлена серед більшості сучасних виконавців та артистів старшого покоління.

Для вивчення стилю митця окремий інтерес представляє його звернення до музики Л. Годовського. Релізом альбому *Leopold Godowsky: Original Works and Transcriptions* у 1988 відкривається дискографія маестро. Згодом вийшли ще декілька записів. Такий інтерес до доробку Л. Годовського обумовлений, очевидно, подібністю творчих методів митців, що особливо яскраво проявляється в їх підході до трактування жанру фортепіанної транскрипції, який відзначається композиторською винахідливістю та вишуканістю у роботі із обраним для транскрибування матеріалом, прагненням до його віртуозно-концертної репрезентації.

До новітніх засобів взаємодії із аудиторією відносяться різноманітні відеоматеріали, представлені на *You Tube*, де зафіксовані як окремі твори у виконанні піаніста, так і повноцінні концертні виступи. Також канадський музикант приймає участь у створенні документальних фільмів та у якості запрошеного гостя долучається до радіопередач. Все це слугує додатковим джерелом інформації для розуміння його творчості.

Виконавський стиль М.-А. Амлена відзначений продуманістю усіх деталей виконуваного твору, філігранністю і віртуозністю подачі. Піаністу вдається віднайти найтонші тембральні та динамічні барви звучання фортепіано, що досягаються різноманітними видами туше та підключенням виразових можливостей педального звучання *tre corde* і *una corda*. У його виконавських прочитаннях власної музики, та музики інших композиторів, привертає увагу точне слідування нотному тексту, що свідчить про уважне та вдумливе ставлення до авторського задуму, намагання донести його у найбільш точному варіанті. Лише в деяких, виключних випадках він трохи відходить від нотного тексту, що може бути обумовлене бажанням підкреслити певні важливі моменти. Однак це не порушує загальної передбаченої композитором драматургії та образності твору, а гармонійно увиразнює її. Спираючись на наведені факти, ми можемо віднести

М.-А. Амлена до *об'єктивного типу виконавця*. Втілюючи у собі прагнення до довершеної та детальної продуманості й вибудованості виконуваного твору, що є визначальною ознакою класичної (статичної) звукотворчої волі (за К. Мартінсеном), цей тип інтерпретатора однак реалізує себе на значно більш широкому репертуарі, ніж той, яким оперували піаністи в період написання дослідження К. Мартінсена.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ М.-А. АМЛЕНА

3.1. Композиторська інтерпретація варіаційної форми

Композиторський стиль М.-А. Амлена є взаємопов'язаним із його виконавською діяльністю, оскільки в ньому знаходять своє безпосереднє втілення певні репертуарні акценти. Іншим проявом органічного взаємодоповнення виконавської та композиторської граней творчого амплуа канадського майстра є активне включення у концертні виступи власних творів, що сприяє їх популяризації. Це особливо є доцільним, оскільки більшість його опусів відзначені підкресленою технічною складністю, і на сьогоднішній момент деяка їх частина виконується виключно самим автором. При цьому варто відзначити факт, що саме така віртуозна спрямованість стилю М.-А. Амлена, вочевидь, посприяла тому, що митцю було замовлено декілька обов'язкових творів для відомих міжнародних конкурсів: П'ятнадцятий міжнародний конкурс піаністів імені Вена Клайберна (Токката на тему «*L'homme armé*») і *ARD International Music Competition* (варіації *Pavane Variée* на тему ренесансної павани *Belle qui tiens ma vie*). Ці твори також доволі часто виконуються й самим маестро.

М.-А. Амлен знаходиться в руслі мистецької традиції видатних піаністів-віртуозів та композиторів, таких як Ф. Ліст, Ш.-В. Алькан, Ф. Бузоні, Л. Годовський, котрі часто включали у програми виступів власні віртуозні п'єси. При цьому в їх доробку зазвичай перевага надавалась жанрам, що спираються на теми інших авторів: транскрипції, парафрази, варіації на теми. Продовжуючи цю творчу лінію, М.-А. Амлен також відводить значне місце деяким із означених жанрів, а саме транскрипціям та варіаціям, котрі складають основу доробку митця.

Варіаційний жанр у творчості М.-А. Амлена на сьогоднішній момент представлений чотирма варіаційними циклами, поміж яких можна виокремити концертно-віртуозні взірці: *Variations on a Theme of Paganini*, *Pavane Variée*, *Chaconne*, й камерні: *Theme and Variations (Cathy's Variations)*. Кожен із цих творів має оригінальне композиційне рішення, однак суттєвою рисою, притаманною для більшості із них, виявляється введення у твори окрім основної теми однієї або декількох побічних, які виникають у якості цитат, або відсилок до стилів різних композиторів та епох. Виключення в цьому сенсі становить лише *Chaconne*, де композитор уникає введення додаткового музичного матеріалу. Звернемося до композиційно-драматургічного аналізу трьох із вищеназваних циклів – *Theme and Variations (Cathy's Variations)*, *Chaconne*, *Pavane Variée* спираючись на хронологію їх виникнення.

На написання *Theme and Variations (Cathy's Variations) (2007)* М.-А. Амлена надихнули щирі почуття до своєї нареченої Кеті Фюлер (*Cathy Fuller*). Як сам автор зауважує у композиторських примітках до твору «*The Theme and Variations are purely the work of a man in love <...>* («Тема та варіації це суто твір закоханого чоловіка <...>»), тому цей цикл представляє собою взірць лірико-камерного втілення жанру. Тут превалує лаконізм викладення музичного матеріалу, що проявляє себе у прозорості фактури, її ясності, відсуненні віртуозного начала на другий план, а також у загальному композиційному плані твору, тобто, кількості варіацій, яких всього чотири.

Тема варіацій (*Con semplicità, eleganza e tenerezza*) написана у простій двочастинній формі. За характером це світла, вишукано-тендітна пісня. Вона представляє собою музичний портрет Кеті. Хоча композитор заперечує явну подібність свого задуму до «мотивних алюзій та музичних кодів *à la Robert and Clara*»²¹ [171], все таки прагнення зобразити у музиці портрет коханої

²¹ В оригіналі: «there are no motivic allusions or musical codes à la Robert and Clara» – Ніколенко Р.

наштовхує на думку про певну художню паралель між портретом Клари Вік у «Карнавалі».

В стильовому та гармонічному плані тема представляє синтез кількох стильових реєстрів. Перша частина витримана у стилі побутового музикування епохи романтизму, тут зустрічаються типові для нього гармонічні та мелодичні звороти, (наприклад, нона у мелодії, що відсилає до стилістики Р. Шумана, прозорий гомофонно-гармонічний виклад). У 3 т. застосовується чотирьохголосся, яке однак виявляється оманливим, оскільки сопрано і тенор дублюються на відстані октави, а інші голоси є гармонічним заповненням. В другій частині відчутний вплив французького клавесинного стилю: використання мордентів, плавне голосоведення. При поверненні тематичного матеріалу із першої частини в мелодії замінюється стрибок на нону стрибком на малу септіму, з'являються естрадно-джазові гармонічні звороти типові для побутової музики середини ХХ століття, які створюють третій реєстр, що можна віднести до *common practice*.

Перша варіація (*Più mosso, corrente*) зберігає гармонічний план та, як і тема, написана у простій двочастинній формі. Проте, її фактурний вигляд суттєво змінюється. Наближуючи варіацію за стилістикою до куранти, композитор використовує невинний рух шістнадцятими, що превалюють, двухголосний поліфонічний виклад, однак, без перестановки голосів та іншої трансформаційної роботи з ними. В такому ракурсі невинним виявляється і авторське темпове означення *corrente*. У витончено-граційному мелодичному малюнку вгадуються контури теми-портрету, а сам характер музики залишається незмінним. У стильовому відношенні варіація являє синтез імпресіоністичних та джазових гармоній.

Друга варіація (*L'istesso tempo, ma cantabile*), безпосередньо пов'язана із попередньою, оскільки її початок є розв'язанням останньої гармонії Першої варіації. Вона також залишається близькою до теми, зберігаючи первинний гармонічний план. Оскільки ця варіація постає першою кульмінацією в циклі, основний тематизм зазнає певних трансформацій.

Перш за все це стосується насичення фактури: на зміну мілкій техніці приходять крупна: паралельний рух секундами, терціями, секстами, та іншими інтервалами. Відбувається певне метро-ритмічне зміщення, завдяки затримці вступу партії лівої руки на одну шістнадцяту. Однак, технічні складнощі не виступають на перший план. Віртуозність слугує повнішому розкриттю художнього задуму, допомагає преобразити тему-портрет, наділити її новими барвами, зробити більш експресивною та схвильовано-піднесеною. Цьому слугує і розширення граней форми. У другій вольті другої частини композитор додає невелику коду (останні чотири такти), в яких на витриманій тонічній гармонії відбувається поступове динамічне та ритмічне «танення» теми, що зрештою підводить до останнього тонічного акорду у високому регістрі на *pp*. В завершальному такті Другої варіації М.-А. Амлен виписує фермату, тим самим відокремлюючи попередній розвиток від наступного.

У *Третій варіації (after L. v. B.)* митець цитує початкові такти (у першій частині), та фактурні формули (у другій частині) Четвертої варіації із Фіналу Сонати № 30 Л. Бетховена. Однак оригінал зазнає певних фактурних та гармонічних змін – у першій частині введення початкового мелодичного звороту варіації перенесене з першої долі на затакт, також є певні корективи мелодичної лінії подібного до початкових зворотів в різних голосах фактури, та використання джазових гармоній. Варто зауважити, що між самою темою-портретом та цією бетховенською варіацією є певна подібність. Порядок цитат співпадає із порядком появи використаного для них тематичного та фактурного матеріалу. Також спільною є форма, у якій написана варіація та тема-портрет, завдяки чому виникає враження стислого «конспектування» усієї Четвертої варіації німецького майстра. Вибір саме цієї музики є не випадковим. Автор відзначає, що для Кеті це «один з

найулюбленіших фрагментів у композитора, без якого вона не може уявити свого існування»²² [171].

У фінальній **Четвертій варіації** (*Poco animato ma cantabile e senza prestezza*) М.-А. Амлен знову розширює композиційні границі. Він додає до простої двочастинної форми невелику зв'язку (*Più mosso*), каденцію, *Envoi* та коду, засновану на тематичному та фактурному матеріалі теми. Перший розділ варіації, присвячений подальшому розвитку теми-портрету, об'єднує у собі джазові гармонії із фактурними формулами, що притаманні стилю Ф. Шопена. Наприклад, поєднання поліритмії та акордово-інтервальне фактурне вирішення партії правої руки відсилають до двох етюдів польського композитора – № 27 *op. post.*, та № 10 *op. 10*. Також у цій варіації канадським митцем використаний досить типовий для шопенівської фактури рух паралельними терціями, на якому, зокрема, базується Етюд № 6 *op. 25*.

Другий розділ Четвертої варіації (*a tempo del Più mosso*) – віртуозна каденція, заснована на висхідному пасажі шістнадцятими, після яких слідує акорди, що створюють гармонії, типові для стилю К. Дебюссі. **Третій розділ** форми має назву *Envoi*, (що в перекладі з французької означає «послання») яке характерне для жанру старофранцузької балади XV сторіччя, де під ним розумівся заключний чотиривірш-присвята. Для цього розділу М.-А. Амлен обирає цитату французької народної пісні, що правда, не уточнюючи назви, і вирішуючи її в дусі джазової імпровізації (про це свідчить ремарка *A capriccio* та обрані гармонії).

Після того, як мелодія пісні зникає у високому регістрі на *pp*, розпочинається заключний розділ Четвертої варіації й усього циклу – **Кода** (*Tempo del tema*). У ній відчутні «відголоски» теми-портрету. Це ніби останній штрих, що завершує його музичний розвиток. У стильовому відношенні кода також витримана у джазових гармоніях. Завершується все невеликою двотактовою «післямовою», у якій арпеджовані нонакорди у стилі

²² «One of Cathy's favourite pieces by the one composer she could never do without» в оригіналі – Ніколенко Р.

К. Дебюссі, змінюються цитатою діатонічного звукоряду з «Полонезу-фантазії» Ф. Шопена.

Наступні два варіаційні цикли належать до концертно-віртуозних зразків. *Chaconne (2013)* написана М.-А. Амленом за замовленням Гартмута Шока (*Hartmut Schock*), який присвятив цей твір своїй доньці Елізабет Шок (*Elisabeth Schock*), на що вказує коментар до твору та власне присвята (*for Elisabeth Schock*). Як і більшість творів М.-А. Амлена, Чакона опублікована видавництвом *Peters*. Однак, відмінною рисою цього видання виявляється цілковита відсутність пояснювальних заміток, що є не типовим, оскільки зазвичай композитор досить детально пояснює свій задум для виконавців у нотатках, які передують певному опусу. Проте, автор подає невеликі підказки у самому нотному тексті.

У темі *Чакони (Moderato, tempo giusto)* М.-А. Амлен зашифрує ініціали Елізабет, створюючи музичну монограму *ESCH*, яка виписана над відповідними нотами та подана в двох своїх звукових варіантах. Вони з'являються на початку першого та другого речень, та разом становлять період неповторної будови. Перший варіант розпочинає експонування теми та складається зі звукової комбінації *e-dis-c-h*, у другому варіанті – це *fis-f-d-cis*. Мелодична лінія теми розпочинається із затакту у розмірі $\frac{3}{4}$ і викладається одноголосно, переважно четвертними та половинними тривалостями, в нюансі *p* у басовому регістрі фортепіано. Вона має інструментальний характер, досить примхлива та насичена секундовими інтонаціями і ходами на різні інтервали.

В темі, та в цілому творі зокрема, композитор застосовує розширену тональність, завдяки чому зникають звичні тяжіння між ступенями ладу. Таке вирішення тематизму викликає аналогію із манерою письма П. Хіндемита, здебільшого із його циклом *Ludus tonalis*, оскільки в обох творах задіяні поліфонічні способи розвитку та представлений подібний підхід до трактування ладотональної системи. Однак, на відміну від П. Хіндемита, який в згадуваному циклі на початку кожної прелюдії або фуґи

вказує тональність, канадський композитор не зазначає жодного тонального орієнтиру. Подальший розвиток теми заснований на збереженні її форми, яку М.-А. Амлен майже у всіх варіаціях залишає незмінною, чітко слідуючи шістнадцятитактовій початковій побудові. При цьому наповнення кожної варіації зазнає значних трансформацій.

У **Першій варіації** (тт. 17-32) що, як і всі наступні, автор не нумерує та відокремлює лише подвійною тактовою рисою, тема залишається незмінною, та знову проводиться на *p* у басу в партії лівої руки. Водночас в партії правої руки виникає варіювання основного тематизму засноване на своєрідній звуковій грі із монограмою. Вона полягає у створенні нових комбінацій із літер монограми та відповідних до них нот. У першому реченні – це *HCES (e-f-a-gis)*, *ESHC (d-cis-a-b)*. В другому композитор створює два мотиви, які відзначаються більшою протяжністю за попередні та складаються із двох комбінацій літер, що у кожному окремому випадку повторюються двічі. Наприклад, *ESCH||ESCH*. При цьому за кожним повторюваним елементом закріплено різні звукові комбінації. В розглядуваному мотиві перші чотири літери відповідають нотам – *c-his-a-g*, а наступні чотири – *ges-f-d-des*. Подібно побудований і наступний мотив-комбінація *HCSE||HCSE – ais-h-d-dis||e-f-gis-a*. Особливістю двох останніх мотивів із другого речення є те, що у другому мотиві відбувається енгармонічна заміна певних звуків із першого мотиву, та зміна руху мелодії із низхідного на висхідний. Завдяки цьому виникає інверсія, яка, в сукупності із поєднанням основного тематизму у партії лівої руки із його варіантом у партії правої руки, відсилає до поліфонічних прийомів роботи із матеріалом.

У **Другій варіації** (тт. 33-48) тема Чакони представлена в іншому фактурному вирішенні. Залишаючи незмінним басовий регістр та мелодичну лінію, М.-А. Амлен подає її у октавному вигляді. Певній видозміні піддається і тематизм у партії правої руки. Тепер в ній звучить новий варіант, заснований на інтонаціях монограми, що поданий вже не одногосно, а у послідовностях різних інтервалів, серед яких переважають кварта, квінти,

секунди. У відповідності із насиченням фактури, динамічна градація також збільшується до *tr*, що загалом надає темі певної експресивності.

Третя варіація (тт. 49-64) вносить у розвиток теми певні корективи. При збереженні мелодичного малюнку та відповідного регістру, композитор викладає тему в акордовому вигляді, трохи видозмінюючи її гармонічний обрис. Завдяки використанню в акордах, крайні звуки яких охоплюють октаву, секунд або поєднання в рамках одного акорду кварта і квінти, досягається більша виразність тематизму, який звучить дещо загострено, насичується новими смисловими відтінками. Верхній голос у партії правої руки являє певну протипагу до рівномірного ритму із четвертних та половинних тривалостей у нижньому голосі. Він заснований на майже безперервному русі шістнадцятих, які створюють примхливий, насичений хроматизмами мелодичний візерунок, де переважають секундові інтонації. Привертає увагу і поступове динамічне наростання, адже динамічний нюанс цієї варіації є значно більш насиченим ніж у попередній та позначається композитором як *ben f*.

Четверта варіація (*piena voce, il tema ben tenuto* (тт. 65-80)) має виконуватися на *f sempre*. В ній вже відбувається певна віддаленість від основного тематизму, оскільки він не проводиться у своєму оригінальному вигляді та переміщується у верхній голос в двухголосі. Дещо видозмінюється і інтервальна складова теми та її ритмічне вирішення. Замість четвертних та половинних тривалостей вона поміщується в умови триольного руху та переноситься на слабку долю (третя нота у кожній триолі заліговується та таким чином виявляється пов'язаною із першою нотою наступної триолі), при цьому розмір залишається незмінним – три чверті.

Що ж до другого голосу, то він додає темі певної рухливості і виконує функцію заповнення залігованих долей. Нижній голос заснований на інтонаціях теми-монограми і, як і верхній, виписаний триольним ритмічним малюнком, проте звучить він на першу та другу ноти триолі, таким чином весь час ніби упереджуючи появу кожної наступної ноти у мелодії теми.

П'ята варіація (*agitato*) (тт. 81-96) написана у динамічній градації *ff*. В ній тема знову виникає в партії лівої руки та викладається в умовах двухголосся. Основна мелодична лінія звучить у нижньому голосі, однак на октаву вище за оригінальний варіант. За композиторським задумом вона має досить ясно прослуховуватися у фактурі, на що вказує коментар *il tema sempre ben sentito*, а другий голос доповнює тему пунктирним ритмом та фігураціями із шістнадцятих. Загалом для цієї варіації характерним є переважання пунктирного ритмічного малюнку, завдяки чому вона отримує рішучий, дещо схвильований характер. У той же час партія верхнього голосу викладена одноголосно. В ній також задіюється пунктир, проте здебільшого переважають фігурації шістнадцятими, що створюють вибагливий мелодичний малюнок насичений хроматизмами, в якому вгадуються інтонації монограми.

У **Шостій варіації** *maestoso, molto pesante* (тт. 97-112), продовжує зберігатися динамічний відтінок *ff*, однак вона відрізняється за своїм характером від попередньої. Тепер тема Чакони звучить велично та піднесено, у дусі бахівських органних прелюдій, й виникає у акордовому викладі в верхньому регістрі фортепіано (переважно друга – третя октави). Особливістю її викладу є наявність у середніх голосах акордів секундового інтервалу, у той час як крайні звуки охоплюють октаву. Таким чином дещо загострюються звучання гармоній²³. Масштабності звучанню додає і партія лівої руки, що представлена у октавному викладенні, а завдяки майже безперервному руху восьмими та тріольними тривалостями, задіяними тут, створюється враження розміреного поважного крокування. У мелодичному відношенні в цій варіації продовжують розвиватися інтонації монограми, що виникають у насиченій хроматизмами фактурі.

²³ Зауважимо, що секундовий інтервал є одним із найбільш характерних для композиторського стилю М.-А. Амлена. Адже досить часто композитор прикрашає ним акордові співзвуччя, або навіть подає мелодичну лінію, що являє собою послідовність із кількох секунд підряд.

Сьома варіація *tumultuoso* (тт. 113-128) продовжує динамічне наростання, на що вказує початкова ремарка *sempre ff.* Ця варіація, на відміну від попередніх, є значно віддаленою в тематичному плані, оскільки в жодному із голосів тема Чакони не проводиться у повному вигляді. У партії правої руки, фактурне рішення якої представлене переважно шістнадцятими тривалостями, вирізняються лише окремі її інтонації, а ліва рука, що заснована на безперервному русі шістнадцятими, утворює свою хроматизовану вибагливу мелодичну лінію. Таким чином композитором створюється ефект невпинного руху, а сама варіація інтерпретується у токатному характері.

Восьма варіація (тт. 129-144) є кульмінаційною для першого розділу форми Чакони, та має виконуватись у нюансі *fff.* Показовою у цьому сенсі виявляється авторська ремарка до варіації (*saturated, brutal (almost pure noise)*) (насичений, безжалісний (практично цілковитий шум), що передбачає у характері теми певну несамовитість, віртуозний розмах. Особливо це зауваження вбачається справедливим для другого речення, де стоїть динамічна позначка *sempre fff* (т. 136). У фактурному плані варіація продовжує розвиток попередньої, із її невпинним рухом шістнадцятими у партіях обох рук та створюваної ним токатності. У тематичному плані тут також представлені лише окремі мотиви, що виникають у хроматичному потоці звуків, який в кінці несподівано обривається на *crescendo* на секунді із найвищих для варіації звуків *dis-e*. Завершує все восьма пауза й фермата над подвійною тактовою рисою. Після такого насиченого драматичного розвитку, вимагається певний час, щоб збагнути те, що відбулося, і композитор дає слухачеві таку можливість.

Заключна для Першого розділу **Дев'ята варіація** *Un poco più lento freddo* (тт. 145-165) розпочинається із трьох четвертних пауз, після яких на *pp sub* виникає тема, що значно змінює свій образний стрій. Тепер вона звучить

повільніше²⁴ у акордовому вигляді із співзвучь, кожне з яких поєднує у собі по п'ять або шість звуків. У їх інтервальній складовій переважають знакові для стилю М.-А. Амлена секунди, часом навіть поєднання двох цих інтервалів поруч.

Звертає на себе увагу і реєстрове вирішення тематизму, який переміщується переважно у прозорий, дещо відсторонений верхній регістр. У відношенні до способу репрезентації теми Чакони, відзначимо, що у перших чотирьох тактах композитор точно відтворює її ритмічний та мелодичний малюнок у верхньому голосі акордів в партії правої руки, однак потім вона припиняє свій розвиток. Подальша мелодична лінія заснована на повторенні кількох інтонацій від яких в кінці залишаються лише секундова. Вона утворюються завдяки чергуванню гармоній у двох акордах, що проводяться тричі на *dim. e calando* (тт. 157-160). Таким чином в означеній варіації руйнується шістнадцятитактова форма, якій до сих пір композитор точно слідував.

Довершує Дев'яту варіацію доповнення, що сприймається як своєрідна післямова для Першого розділу Чакони. В ній виникає ефект певного емоційного спустошення та заціпеніння, що утворюється як завдяки передуючий цим тактам цезурі так і ремаркою *dolce*, що передбачає тут невагоме звучання акордів та паузою з ферматою в кінці.

Десята варіація (*tempo primo*) (тт. 166-181), що відкриває Другий розділ Чакони, сприймається як спроба подолання напруження та завмирання розвитку у попередній варіації. Тепер тема попри все ще досить тиху динаміку (*p*) та одноголосний виклад тільки у партії правої руки, отримує спрямованість розвитку, рухливість, що досягається безперервним тріольним рухом. Також композитором передбачена тут раптова зміна темпу, повернення до початкового *Moderato* після *Un poco più lento*. М.-А. Амлен виписує коментар, в якому роз'яснює для виконавців, як найкраще втілити

²⁴ Позначка метронома вказує на те, що четверть дорівнює 80 ударам, а на початку твору вона дорівнювала 104.

цей задум. Він зазначає: «У цих двох наступних варіаціях дуже важливо сформувати лінію таким чином, щоб у слухача не виникало сумнівів в тому, що метр все ще знаходиться у розмірі трьох чвертей. Існує один суттєвий спосіб, що може допомогти в цьому – зробити так, щоб підйом до такту 166 звучав як слабка доля, а не як сильна доля. Крім того, різні *rubati* та *tenuto* найтоншого порядку допоможуть надати цій нерозривній мелодичній лінії сенсу. Розподіл між руками тут просто наводить на роздуми. Вся варіація може бути фактично зіграна тільки правою рукою, оскільки вона є ідентичною правій руці в наступній варіації»²⁵ (переклад мій – Р. Н.) [167, р. 8].

У **Одинадцятій варіації** *sempre legatissimo* (тт. 182-197) мелодія в партії правої руки залишається, відповідно до композиційного задуму зазначеного у коментарі, незмінною, у той час як у партії лівої руки звучить інша мелодія, також заснована на інтонаціях монограми. Завдяки паралельному одночасному руху цих двох різних, і в той же час інтонаційно подібних мелодичних ліній, композитор поліфонізує фактуру, задіюючи принцип розвитку властивий для контрастної поліфонії. В динамічному відношенні ця варіація вже передбачає значний розвиток у порівнянні із попередньою, на що вказує нюанс *rosso a rosso meno piano*.

Дванадцята варіація, *Più agitato* (тт. 198-213), відзначається найбільшою тематичною віддаленістю у циклі. Від основної теми Чакони залишається шістнадцятитактова структура періоду та насичена хроматизмами фактура. Варіація заснована на безперервному русі загальних ритмоформул, які полягають в повторюванні різноманітних інтервальних та акордових послідовностей викладених шістнадцятими тривалостями. При цьому знов композитор віддає перевагу саме секундовим інтервалам, як

²⁵ «In these next two variations, it is crucial that the line be shaped so that there is no doubt in the listener's mind that the meter is still in three-quarter time. One significant way to help this along is to make the upbeat to bar 166 sound like an upbeat and not a downbeat. Also, various rubati and tenuto stresses of the subtlest order will help make sense of this otherwise unbroken melodic line. Distribution between hands is here merely suggestive. The whole variation can actually be played by the right hand alone, since it is identical to the right-hand part in the next variation» [167, c. 8]

самим по собі, так й у складі акордів. Трактуючи цю варіацію як підхід до основної кульмінації всього циклу, котра припадає на наступну варіацію, М.-А. Амлен задіює такі прийоми фортепіанної техніки як *tremolo* та *martellato*, що сприяють поступовому динамічному наростанню від *mf* до *fff*.

Тринадцята варіація *a tempo* (тт. 214-228) єдина, яка починається не із затакту, а чітко з першої тактової долі. В ній знову виникають інтонації монограми. У ритмічному відношенні тут представлений пунктирний ритм, триолі восьмими та навіть секстолі шістнадцятими, що вникають в кінці першого та другого речень. Фактурне вирішення залишається майже незмінним у порівнянні із попередньою варіацією, оскільки переважає саме акордовий виклад. У сукупності із динамічним нюансом *fff* і ремаркою *pesantissimo*, він надає звучанню варіації масштабності, величності, та викликає асоціації із органною музикою Й. С. Баха.

Досить цікавим постає темпове співвідношення між другим реченням та початком наступної варіації. Композитор дає виконавцеві можливість обрати між *molto accelerando*, *agitato*, або *sempre in tempo, senza accel.* оскільки поміщує останню ремарку у фігурні дужки. При цьому початок фінальної варіації має звучати *sempre agitato, ma in tempo*. Таким чином створюється ефект несподіваного або поступового прискорення загального руху, що надає цьому переходу між варіаціями різних виразових сенсів.

Заключна **Чотирнадцята варіація *sempre agitato, ma in tempo*** (тт. 230-255) є більш розгорнутою в плані форми та містить два розділи (загалом 26 тактів). Перший із них продовжує розвивати матеріал Тринадцятої варіації та заснований на секстольних фігураціях із шістнадцятих, що розподілені між партіями правої та лівої рук. При цьому відмінною рисою є наявність у басу повторюваної октави, що охоплює звуки *E-E1* та інколи *e-E*, і може розглядатися у якості своєрідного органного пункту. У динамічному відношенні в цьому розділі варіації відбувається вже поступовий спад. В ньому композитор виписує нюанс *ff*, що має зберігатися фактично до кінця. Лише в останніх двох тактах, де безперервний рух шістнадцятих несподівано

переривається на кульмінаційній мелодичній точці, зустрічається позначка *crescendo* й примітка *molto*.

Другий розділ (*legato, desolato* (скорботно)) розпочинається у нюансі *pp* й відокремлюється від першого завдяки двом четвертним паузам із ферматами над ними та ремаркою *lunghi*. Він сприймається як доповнення та складається із трьох фрагментів, що варіюються та повторюються у різних комбінаціях.

Завершує Чакону **кода** (*a tempo*) (тт. 256-269) де на *pp* у примхливій мелодії із шістнадцятих у верхньому голосі знову виникають інтонації монограми. Ця мелодична лінія, створюючи вибагливий малюнок, поступово піднімається вгору з першої до четвертої октави, однак останні п'ять тактів звучать в басовому регістрі. Тут в середніх голосах акордів, які мають виконуватися *tranquillissimo* на *ppp*, у партіях обох рук подаються основні ноти монограми. У партії правої руки вони подані в варіанті *HCSE*, а в партії лівої руки – *ESCH*. Тобто подаються в основному вигляді та оберненні, у той час як всі інші акордові голоси залишаються незмінними й дублюють октавний унісон на ноті «мі» та охоплюють малу, велику і контроктави.

Отже, продовжуючи лінію віртуозних варіаційних циклів, яка в творчості М.-А. Амлена відкривається *Variations on a Theme of Paganini (2011)*²⁶, у драматургічному плані *Chaconne* вирізняється підкресленою патетичністю та динамічністю розвитку. До того ж в цьому циклі відводиться значна роль поліфонічному розвитку матеріалу, що, очевидно, пов'язане із обраною композитором жанровою назвою. Наступною суттєвою рисою, яка виокремлює *Chaconne*, виступає застосування в ній розширеної тональності, що не властиве іншим циклам. Однак, тут присутні й способи опрацювання тематизму, притаманні для інтерпретації жанру варіацій загалом. Серед них назвемо наскрізність розвитку, прагнення об'єднати між собою декілька варіацій, побудова форми циклу із кількох крупних розділів. Також є досить

²⁶Цей варіаційний цикл детально розглянуто у статті Специфіка іронічного у творчості М.-А. Амлена на прикладі «Варіацій на тему Паганіні» [67].

точне слідування формі теми, навіть при значному відході від її основного тематизму, що відсилає до способів роботи із матеріалом властивих для музики XV-XVI ст.

Четвертий за хронологічним порядком варіаційний цикл у творчості М.-А. Амлена – *Pavane Variée (2014)*, написаний для відомого міжнародного конкурсу *ARD International Music Competition*, де вперше прозвучав у виконанні чотирьох півфіналістів – Анніки Тройтлер (*Annika Treutler*), Кан-Ун Кіма (*Kang-Un Kim*), Флоріана Мітрея (*Florian Mitrea*), та Чі Хо Хана (*Chi Ho Han*) [164]. Цей твір також має авторську присвяту – Емануелю Аксу (*Emanuel Ax*) – сучасному американському піаністу, переможцю конкурсу імені Артура Рубінштейна (1974) [29].

В основу варіацій М.-А. Амленом покладена тема найбільш відомої старовинної павани *Belle qui tiens ma vie*, написаної французьким композитором XVII століття Туано Арбо (*Thoinot Arbeau*) та представленої як «зразок взаємозв'язку між музикою та бальним танцем у Французькому Ренесансі»²⁷ [170] в його трактаті «Орхезографія», присвяченому старовинним танцям. За словами М.-А. Амлена «Ця павана дивовижно прекрасна пісня кохання, і вона переслідувала мене з тих пір, як я почув її вперше (у виконанні *The King's Singers*, наскільки я пам'ятаю). Слухачі можуть пригадати, що Пітер Уорлок включив її аранжування як одну із частин своєї «Капітоль Сюїти». Я знайшов трохи дивним, що вона не надихала більшість композиторів на написання варіацій. Єдине виключення, що я знаю, це дуже коротка п'єса Антоніо де Кабесона. У викладенні теми я змінив мелодію та гармонію, лише трохи, просто так»²⁸ (переклад мій – Р. Н.) [170].

²⁷ «Which is an examination of the relationship between music and ballroom dance in the French Renaissance» – в оригіналі Р. Ніколенко.

²⁸ «This pavane is a strikingly beautiful love song, and it's haunted me ever since I heard it for the first time (sung by the King's Singers, if I remember well). Listeners may recall that Peter Warlock included an arrangement of it as a part of his Capitol Suite. I find it a little puzzling that it hasn't seemed to inspire more composers to write variations to it, the one exception I'm aware of being a very short keyboard piece by Antonio de Cabezón. In the statement of the theme, I've modified the melody and the harmony, just slightly, just because».[170].

У експонуванні теми **варіацій** (*Moderato molto, poco misterioso*) автор досить точно відтворює оригінал, зберігаючи форму (Двочастинна танцювальна форма із повторами кожної частини – AA₁ BB₁) та типово ренесансне гармонічне рішення, для якого характерне коливання між основною та паралельною тональностями. Однак у другій частині є певні гармонічні корективи. Композитор пов'язує між собою першу та другу фрази, що повторюються двічі (тт. 5-6, та 7-8) додаючи хроматичний хід у верхньому (*fis-f*) та у серединному голосі (*a-as-g*) і таким чином змінюючи настиках тактів акорди V₅₃ -III₅₃ на V₅₃ та III₇. Завдяки такій композиторській знахідці зникає цезура між цими фразами, яка була у Т. Арбо, і вони починають сприйматися як єдине ціле. Інша авторська знахідка стосується динамічного рішення теми. Її більша частина витримана у градації *p*, а остання фраза (7-8 тт.) у нюансі *pp*, та сприймається не як просте повторення В, а як його відголосок, що переносить павану у сучасний музичний звукопростір.

У **Першій варіації** (*Leggiero, tenero e grazioso (ma vivace) con fantasia*) зберігається тональність та форма теми, однак сам її обрис зазнає суттєвої трансформації. Строгий акордовий виклад змінюється легкими, граційними мелодичними зворотами складеними із шістнадцятих та восьмих, при цьому їх зв'язок із мелодичним малюнком теми є досить умовним. За характером варіація дуже близька до вальсу-імпровізації, на що зокрема вказує вирішення гармонічного плану у джазовому стилі, який безпосередньо передбачає імпровізаційність, та перемінність розмірів. Так, початковий розмір 3/4 вже у другому такті змінюється на 4/8, а в третьому на 3/8. Перехід від першої до другої частини форми відбувається за допомогою довгого пасажу, який, згідно із характеристичною авторською ремаркою, повинен гратися на одному диханні (*in one breath*).

В другій частині Першої варіації наявне ще більше різноманіття розмірів, оскільки тут задіяні як складні (12/8, 3/2) так і звичні їх варіанти, що перемінюються потактово, наприклад, 12 т. – 5/8, 13 т. – 3/8, 14 т. – 7/8.

Завершує цю варіацію невелика кода (21-24 тт.), в якій на тонічному органному пункті відбувається поступове динамічне та фактурне «танення», припинення вальсу (*pochiss. rall. e calando*). В кінці над подвійною тактовою рисою М.-А. Амлен виписує фермату, відокремлюючи попередній розвиток від послідуєчого. У наступній варіації продовжують розкриватися різні грані павани. Зберігаючи основну тональність та форму, автор переосмислює, її фактурний виклад, віддаючи перевагу рухові шістнадцятими.

Характер **Другої варіації** (*Meno mosso, senza rubato*), скерцозно-примхливий, танцювальний, створюється завдяки використанню певних ритмічних та штрихових вирішень теми. Варіація розпочинається висхідним гамоподібним пасажем шістнадцятими на стаккато, що підводить до першої долі наступного такту – восьмої *tenuto* із перекресленим форшлагом. Далі композитор виписує синкопу, об'єднуючи другу шістнадцяту (у ритмічному малюнку восьма, дві шістнадцяті) із наступною восьмою нотою.

Щодо метроритму і гармонії, то в цьому випадку М.-А. Амлен задіює, як і в Першій варіації, перемінні складні розміри та джазові співзвуччя. Відмітимо також, що ці дві варіації утворюють Перший розділ форми цілого, оскільки на першому акорді останнього такту Другої варіації виписана фермата із ремаркою *poco lunga*, а над подвійною тактовою рисою міститься цезура.

Третя варіація (*Più tranquillo poco rubato a piacere*) відкриває другий розділ циклу і являє суттєвий контраст до попередніх. Тема павани постає в оригінальному динамічному варіанті та акордовому вигляді, однак цього разу звучить у басовому регістрі. Вона втрачає свою первинну гармонічну визначеність і викладена різноманітними видами акордів, септакордів та їх обернень, що збагачують її новими відтінками. Фактура стає більш насиченою, з'являються підголоски, що ніби оточують собою тему. Перший із них, у партії правої руки, охоплює верхній та середній регістри і побудований на остинатній триольній ритмоформулі. Другий – це витримані гармонії у низькому регістрі великої октави та контроктави, а також октавний

середній голос в другому розділі варіації. Специфічним тут є і метроритмічне вирішення. Композитор відмовляється від означення розміру, залишаючи на початку лише ремарку (*quasi 9/8*), та від виставлення тактових рисок, у чому можна вбачати певну аналогію із творчими експериментами Е. Саті. При цьому, завдяки певній видозміні фактури, відчувається ясний розподіл на дві частини, що сприяє збереженню форми павани.

В кінці Третьої варіації відбувається поступове прискорення темпу (*accelerando (ma senza cresc.)*), а пасаж-зв'язка безпосередньо переводить у **Четверту варіацію** (*Molto più mosso, volante*), де наявним є динамічне наростання від *p* у першому розділі форми до *f* у другому. Ця варіація стає логічним продовженням розвитку попередньої, в ній композитор також відмовляється від тактових рисок, а позначення розміру на початку відсутнє, однак зберігається триольний рух восьмими, який був присутній у попередній варіації. Проте, в цьому випадку триолі восьмими тривалостями превалюють у партіях обох рук та стають основою фактури. Значних змін зазнає мелодика варіації, у якій тематичний зв'язок із паваною майже не відчувається, зберігається лише основна тональність теми циклу.

П'ята варіація (*Marziale, molto scandito precedente*) є кульмінаційною у першому розділі форми варіаційного циклу, який охоплює собою з Першої по Шосту варіації. Вона знов пов'язується із попередньою, однак цього разу шляхом перенесення заключного тонічного акорду Четвертої варіації на першу долю П'ятої. Очевидно, прагнучі до найбільш органічного об'єднання між собою всіх варіацій, які становлять перший розділ форми циклу (Перша – Шоста варіації), М.-А. Амлен продовжує відмовлятися від тактової риски, розмежовуючи розділи завдяки зміні мелодичної лінії та фактури. В цій варіації автор застосовує крупну техніку, задіює здебільшого октавний виклад, використовуючи також і інші інтервали що чергуються із секундами. В динамічному відношенні вона витримана у градації *ff*, лише у коді-зв'язці, що переходить у Шосту варіацію, є авторська ремарка *dim. poco a poco*.

Шоста варіація (*L'istesso tempo*) являє певний контраст до попередніх варіацій циклу. При збереженні динамізму розвитку, що створюється завдяки невинному рухові шістнадцятих в партії лівої руки та означенню *rosso articolando (ma in piano!)*, вся варіація витримана у динамічній градації *p – pp*. В ній знову з'являється тема павани. У першому реченні першого розділу форми вона звучить у верхньому регістрі в акордовому викладі та має ремарку *misterioso*. В другому реченні поступається місцем шістнадцятим, що тепер становлять основу фактури.

У другому розділі, що розпочинається після цезури, повертається акордовий виклад у партії правої руки, а в другому реченні другого розділу (*Più lento, pp macabre, colorless*) що відокремлюється паузою та ферматою, тема звучить у оригінальному фактурному варіанті. Завершується перший розділ «Павана варіацій» акордом на *ppp* та ферматою *lunga*.

Серединний розділ форми цілого розпочинається хоралом (*Calmissimo*), в якому зберігається двочастинність, ритмічний малюнок та акордовий виклад мелодії, властиві оригінальній темі павани. Відмінність тут полягає у зменшенні розміру – 4/4 замість 4/2 – зміні тональності на однойменний мажор та у відчутному впливі стилю О. Мессіана, що проявляє себе у гармонічному плані. У Першому розділі хоралу превалує акордова фактура, тема варіацій звучить у світлому верхньому регістрі (третья октава) в динамічній градації *pp*. У Другому розділі (*senza tempo quasi campanelli*) використовується прийом звукопису. Завдяки використанню верхнього регістру (друга – четверта октави) та полегшенню фактури (паралельні сексти на *ppppp* та супроводжуюча їх мелодична лінія у партії лівої руки на *ppp*) досягається ефект звучання маленьких дзвіночків. В кінці цього розділу композитор виписує фермату над останнім акордом із ремаркою *molto lunga*, відокремлюючи Серединний розділ від заключного Третього розділу варіаційного циклу.

Наступні дві варіації є безпосередньо пов'язаними між собою і засновані на поступовій динамізації розвитку. **Сьома варіація** (*Mesto*,

cantabile), в якій знову повертається основна тональність *g-moll*, відкривається виразною ліричною мелодією, що базується на інтонаціях теми, та супроводжується триольним акомпанементом, який у другій частині перехоплює ініціативу, становлячись основою фактури. Відбувається поступове наростання динаміки від *p* на початку цієї варіації до *mf* та *ff* у **Восьмій варіації** (*senza pressare*)), що цілковито побудована на безперервному руху тріолів восьмими.

У кульмінаційній **Дев'ятій варіації** (*Pochissimo meno mosso maestoso, imponente*), тема павани предстає у вигляді трохи фантастичного, гротескового маршу в стилі С. Прокоф'єва. Тут превалує акордово-октавна фактура та динамічна градація *fff*. Друга частина Дев'ятої варіації має каденційно-віртуозний характер і переходить у Коду (*Tranquillissimo*), де у *G-dur* в динамічному відтінку *pp* на фоні тонічного органного пункту звучить переосмислена у гармонічному та ритмічному плані тема павани. Створюється враження відголоску теми, невеликого нагадування про неї.

Підсумовуючи, зазначимо, що для інтерпретації М.-А. Амленом жанру варіацій притаманні такі риси, як введення у рамках одного циклу декількох тем: основної, яка піддається безпосередньому розвитку, та побічної або побічних тем, котрі з'являються у вигляді цитат або відсилок до стилю письма композиторів різних епох. Зауважимо, що цитатні музичні фрагменти експонуються митцем не у своєму оригінальному вигляді, а з певними мелодичними та гармонічними змінами, набуваючи значення гіперпосилань у нотному тексті. Це виявляється типовим для індивідуального стилю М.-А. Амлена, та zarazом може сприйматися і як кореспондування до старовинних технік письма, зокрема особливостей написання творів на *cantus firmus*. Для вибудови загальної драматургії циклів властива наскрізність розвитку музичного матеріалу, досить часто шляхом об'єднання декількох варіацій у єдине ціле, тобто своєрідні мікроцикли в рамках варіаційного циклу. Наступна грань інтерпретації варіаційного жанру канадським митцем

– це максимальна продуманність динамічного плану твору та ясна окресленість розділів та етапів розвитку циклу.

3.2. Стильова спадкоємність в транскрипціях М.-А. Амлена (на матеріалі творів зі збірки *On The Short Side*)

Однією із актуальних тенденцій сучасного фортепіанного мистецтва, яка зазнала свого відродження в останній чверті минулого століття та продовжує набувати розвитку, виявляється прагнення піаністів-інтерпретаторів до поєднання в своїй діяльності виконавського та композиторського аспектів. Це спостерігається у творчості таких відомих сучасних виконавців-композиторів як М. Плєтньов, А. Володось. Композиторські пошуки означеного типу музикантів знаходять безпосереднє втілення у їх зверненні до жанру транскрипції, що дає невичерпні можливості для прояву як композиторської, так і віртуозної граней творчої індивідуальності.

У композиторському доробку М.-А. Амлена жанру транскрипції, разом із варіаційним, відводиться одне із помітних місць. Ним створена значна кількість творів, що відносяться до цього жанру. Серед них транскрипції, поміщені композитором в рамки циклу (наприклад, №1 *Triple Étude (after Chopin)*, №3 *After Paganini-Liszt*, №4 *Étude à mouvement perpétuellement semblable (after Alkan)*, №6 *Esercizio per pianoforte*, №7 *After Tschaikowsky (for the left hand alone)*, №9 *After Rossini*, №10 *After Chopin*) із його *12 études in all the minor keys*, або Шоста п'єса (*after Pergolesi*) із циклу п'єс *Con intimissimo sentimento*. Також є окремо видані транскрипції: *Tico-Tico No Fubá* на відому пісню бразильського композитора Зекінья де Абреу, та *The Ringtone Waltz (Valse irritation d'après Nokia)* – дещо гумористична транскрипція теми відомого телефонного рингтону компанії *Nokia*.

Крім цього М.-А. Амленом написано ще декілька транскрипції, що представлені в збірці-асортименті п'єс *On the short side (An assortment of miniatures)*. Однак, перш ніж перейти до їх аналітичного розгляду, стисло окреслимо наявні в ній твори, які дають додаткову інформацію щодо специфіки композиторського мислення та стилю канадського митця.

Збірка *On the short side* представляє інтерес своїм різноманіттям у жанровому відношенні. Це, очевидно, пов'язане із фактом, що композитор не замислював її у якості єдиного циклу. З цього приводу М.-А. Амлен зауважує: «мініатюри завжди приходили до мене відносно легко, і більша частина цих результатів до цих пір мала для мене другорядне значення. <...> Отож, це колекція коротких, інколи навіть дуже коротких творів, кожен із яких створений із простого бажання порадувати. Майте на увазі, що це розрізнена колекція, і ця збірка не має сприйматися як єдине ціле. Я просто зробив, подібно до того, як сказав Чарльз Айвз щодо своєї опублікованої збірки 114 Songs, «прибирання будинку». Але, з цікавості, я упорядкував все у хронологічному порядку»²⁹ [169, с. 2].

Поміж п'єс, що складають музичний асортимент *On the short side*, можна знайти твори написані в різні роки і натхненні найрізноманітнішими життєвими обставинами та враженнями. *Two short studies*, створені у 1979–1980, виявляються своєрідною пробою пера. За словами митця «<...> ці дві п'єси власне є найпершими спробами презентувати себе у якості композитора. Я впевнений, що зараз зміг би краще зробити речі такого роду (тобто з більшою узгодженістю висоти тонів в рамках атональності) але, повернувшись до них через деякий час, я знаходжу ці два маленьких етюди досить цікавими для того, щоб виправдати їх наявність тут»³⁰ [169, с. 2].

²⁹ «Miniatures have always come to me relatively, and most of my output has so far been on the brief side. <...> So here is a short, sometimes even short-short works, each one born out of a simple desire to please. Keep in mind that that this is a disparate collection and that this volume is not to be understood as anything like a coherent whole. I have merely, as Charles Ives once said about his published book of 114 Songs “cleaned house”. But I did, as a matter of interest, arrange everything chronologically.» [169, с. 2].

³⁰ «<...> these two pieces are actually my very first presentable efforts as a composer. I'm sure I could do this kind of things somewhat better now (i.e. with more pitch consistency within the atonal framework) but looking back on them, I find these two little studies sufficiently interesting to justify their presence here» [169, с. 2].

Наступну своєрідну групу п'єс становлять твори, написані М.-А. Амленом за замовленням його колег. *No choice but to run* – оригінальна п'єса для виконання на біс, створена на прохання турецької піаністки Гюльсін Онай (*Gülsin Onay*). При її написанні композитор керувався специфікою творчої діяльності виконавиці. Вона є активним популяризатором творчості свого вчителя Ахмета Сайгуна, композиторська манера якого відзначена яскравими етнічними елементами. У примітках до п'єси канадський музикант однак досить критично оцінює власний творчий результат. Він зазначає: «оскільки вона є завзятим пропагандистом музики свого наставника, який часто використовував складні метри, я вирішив, що застосовані мною ритмічні структури виявляться найбільш доречними, незважаючи на те, що в кінцевому результаті у п'єсі все-таки трохи не вистачає етнічного колориту, який Сайгуну вдалося привнести до своєї музики»³¹ [169, с. 2].

Твір *Meditation on Laura (after David Raskin)*. М.-А. Амлен створив для тайвансько-американської піаністки Дженні Лін (*Jenny Lin*), яка потребувала якоїсь п'єси для свого *CD* диску із записами бродвейських відомих творів у аранжуванні для фортепіано. Композитор скористався можливістю використати у якості теми свою улюблену пісню *Laura*. [169, с. 3] Переміщуючи джазовий стандарт в умови жанру медитації, автор створює досить цікаве поєднання джазових гармоній та специфічного розуміння темпової організації. Він радить грати настільки спокійно та повільно, що метр має майже зникнути (*meter almost disappears*). До того ж в примітках міститься цікаве зауваження щодо загального характеру медитації: «Це внутрішній монолог, і ви граєте для аудиторії, в якій нема нікого, окрім вас»³² [169, с. 46].

³¹ «Since she was (and still is) an avid promoter of the music of her mentor Ahmed Adnan Saygun, who often used compound meters, I thought the rhythmic framework I employed here would be especially appropriate, even though the end result definitely lacks the ethnic flavor Saygun was able to bring to his music» [169, с. 2].

³² «This is an interior monologue and you are playing for an audience of none except you» [169, с. 46].

Інша група творів, що умовно можна виокремити в збірці-асортименті – це п'єси створені з певної нагоди або як музична подяка. До них відносяться *Petite page d'album* і *Little nocturne*. Перша із них, досить лаконічна мініатюра в імпресіоністичній манері, написана на знак подяки японському подружжю, яке протягом багатьох візитів М.-А. Амлена у Токіо, гостинно надавало піаністу можливість перебувати в їх квартирі та займатися на інструменті стільки, скільки він вважав за необхідне [169, с. 2]. Друга п'єса – створена митцем на прохання Девіда Брускіна, з нагоди п'ятдесятирічного ювілею його брата Еріка, які є давніми добрими друзями композитора [169, с. 3]. За своїм характером Ноктюрн являє світлу витончену кантилену у джазово-імпресіоністичному дусі.

Ще одна п'єса, що відноситься до музичних дарунків, має назву *My feelings about chocolate (a very short sonata for piano)*. У зв'язку із тим, що в творчості М.-А. Амлена це єдиний твір, визначений композитором як соната, доцільним є розглянути його більш детально. У передмові композитор описує історію створення. Він зазначає, що його німецький менеджер вже протягом декількох років просив про автограф манускрипту. Одного разу «я побачив набір шоколадних цукерок із Німеччини в елегантній, великій дерев'яній коробці. Оскільки цей шоколадний набір називався *Pralinensonate* (в дослівному перекладі соната шоколадних цукерок), мені прийшла на думку ідея написати маленьку п'єсу, натхнену цією назвою, та подарувати ноти манускрипту Паулю і його дружині в цій коробці» [169, с. 3].

Також передмова містить деякі деталі, що надають можливість осягнути програму твору. Наприклад, композитор зазначає, що через дієтичні обмеження він не зміг доєднатися до сумісного родинного опустошення смачного вмісту коробки, «тому гостра пряна зміна акордів безпосередньо натхненні моєю власною уявою смакових вершин <...>» (переклад мій – Р. Н.) [169, с. 3]. Однак, в кінці опису композитор з легким гумором зауважує: «Почекайте... Ні, це не правда. Я спробував декілька» [там само]. Наведені автором коментарі до цього твору та власне замітки у нотному

тексті надають можливість більш повно осмислити означену програму, адже партитура п'єси являє зображення поетапного спустошення героєм твору смачного вмісту коробки.

На початку сонати М.-А. Амлен замість позначення темпу пише ремарку *unctuous and dribbling with flavor* (з насиченим та струменючим ароматом). Аромат шоколаду переданий митцем за допомогою насичених акордових співзвучь у партіях обох рук, які складаються кожне із 3-6 звуків. Цікавою є і ритмічна організація матеріалу. Автор відмовляється від позначення розміру на початку твору, а всі акорди виписані цілими тривалостями, що, вочевидь, має символізувати довготривалість дегустаційного процесу.

В кінці першої частини М.-А. Амлен ставить репризу, а над акордом, що передує репризі вказує *Oh, yeah, once more* (О, ще раз). Можна припустити, що герой сонати, яким без сумніву можна вважати самого автора музики, вирішує ще раз досягнути пряний аромат цукерок.

Друга частина, що представляє собою період повторної будови, розпочинається із ремарки *Let's taste everything in this box*. (Варто спробувати все у цій коробці). Фактура та динаміка (*pp sempre*) залишається незмінною, проте, на відміну від Першої частини, тут розширюється діапазон, простягаючись у партії правої руки від малої до четвертої октави. При завершенні першого речення цього періоду (на першій вольті) композитор вказує: *Mmm, there are still a few left* (Ммм, тут все ще залишилось трошки). В заключній другій вольті після витриманого акорду, в партії правої руки виникає мелодія, підписана наступними словами: «*to hell with the diet...*» (Проклята дієта...), а фермата в кінці твору прокоментована як *all gone!* (Все зникло!) Герой сонати й сам не вчувся, яку усі цукерки із сумнозвісної коробки швидко зникли.

Отже, форма сонати цілком підпорядкована дещо гумористичній програмі, яка гармонійно вписується у двочастинну безрепризну форму. Якщо ж звернутися до жанрових основ, то можна припустити, що

М.-А. Амлен спирався на старосонатну модель, властиву сонатам Д. Скарлатті. Наведена аналогія викликана передусім тим фактом, що твори італійського маестро розглядалися ним самим у якості своєрідної технічної забавки та отримали назву *Essercizi*. До того ж вони часто писалися у двочастинній формі та могли бути засновані на розвитку одного музичного образу.

Окрім цього в *On the short side* представлені ще дві п'єси, які складно віднести до якоїсь конкретної групи, оскільки вони є зовсім різними за історією свого виникнення та не можуть бути поєднані між собою за цією ознакою. Одна із них являє перекладення оркестрової партитури Маленького адажіо із балету О. Глазунова «Пори року».

За словами М.-А. Амлена Адажіо є досить знаковим для квебекців, оскільки ця музика «використовувалась у якості теми до одного із найулюбленіших телевізійних драм 60-х та 70-х, *Les belles histoires des pays d'en haut*. Ось власне де я, будучи ще дитиною, почув її вперше» (переклад мій – Р. Н.) [169, с. 2]. Спираючись на це можна припустити, що для самого митця вона також є важливою, як певний світлий спогад про дитячі роки та музичні враження, що їх супроводжували.

Друга п'єса – *Suggestion diabolique* є гумористичною інтерпретацією відомої теми Вальсу А. Діабеллі, яка замислювалась М.-А. Амленом у якості посляконцертного бісу. При цьому митець застерігає виконавців, що вона може бути доречною лише за певних умов: «Піаністи: будь ласка, не використовуйте твір у якості бісу після кожного виступу, і **звичайно не** після виконання бетховенівських Варіацій на тему Діабеллі!»³³ [169, с. 3]. Таким чином автор мислить її не у сатиричному ключі, а скоріше як добрий, можливо трохи іронічний жарт, який має бути висловлений лише при певних обставинах і не повинен претендувати на універсальність.

³³ «Pianists: please, do not use this as an encore after just any program, and **certainly not** after playing Beethoven's Diabelli Variations!» [169, с. 3].

Після загального огляду представлених у збірці п'єс, звернемося безпосередньо до наступних творів зі збірки, написаних в жанрі транскрипції. До них відносяться *Étude fantastique*, *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, *The Minute Waltz, in seconds*.

Étude fantastique on Rimsky-Korsakov's Flight of the bumblebee – виявляється віртуозною транскрипцією відомого твору М. Римського-Корсакова, який неодноразово ставав основою для багатьох композиторських інтерпретацій. Початково вона замислювалась у якості першого номеру в амленівському циклі *12 études in all the minor keys*, однак згодом автор замінив його на *Triple étude (after Chopin)*, «піаністично ризиковане контрапунктичне поєднання усіх трьох а-молл'них етюдів Шопена»³⁴ [169, с. 2].

З погляду композиторського підходу до інтерпретації жанру, тут митець залишається цілком в рамках звичайної віртуозної транскрипції. Він не вносить значних змін у форму твору, проте насичує звучання дисонантними співзвуччями та гармоніями. Прагнучі максимально ускладнити фактуру, застосовує різноманітні елементи як мілкої техніки, яка тут превалює, так й крупної, (стрибки та ламані октави).

Довершує ефект трансцендентної віртуозності вказівка автора щодо темпу та характеру виконання на початку твору *Vivacissimo. Sempre molto chiaro* (Дуже жваво. Весь час ясно) та метрономічна позначка для чверті – *ca. 152*. З приводу того, чому ж М.-А. Амлен міг прийняти рішення про заміну цього віртуозного етюд-транскрипції, варто звернутися до авторського коментарю, в якому митець зазначає, що твір виявився певним чином подібним до транскрипції «Польоту джмеля» Д. Цифри, однак композитор віднайшов цей факт трохи пізніше [169, с. 2].

Наступна транскрипція, *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, представляє значний інтерес з погляду авторської інтерпретації оригіналу.

³⁴ В оригіналі «a pianistically perilous contrapuntal superimposition of all three of Chopin's etudes in A minor» – Р. Н. [169, с. 2].

Досить цікавою є історія створення цього твору. Як вказано у передмові, нещодавно було віднайдено декілька манускриптів Л. Годовського. Серед них фрагмент нарису до Першого *f-moll'*ного етюдів із *Trois nouvelles études*, що за словами митця просто «благав про те, щоб бути завершеним» («*to beg to be completed*») [169, с. 3]. Торкаючись питання про спосіб роботи Л. Годовського із оригіналом Ф. Шопена, М.-А. Амлен відмічає подібність із дворучною транскрипцією Другого етюдів з названого циклу, що заснована на використанні першого розділу твору, який береться за основу для подальшого варіювання [169, с. 3]. Дійсно, якщо звернутися до розгляду першого фрагменту, який належить Л. Годовському, то можна виокремити декілька варіацій.

Відкриває транскрипцію **вступ**, заснований на тематизмі оригіналу шопенівського етюдів. Проте це не є дослівним цитуванням. Л. Годовський залишає мелодичну лінію незмінною, однак доповнює її супроводом, додаючи середній голос та бас. Обрані ним гармонії надають шопенівському оригіналу нових відтінків та, завдяки застосуванню різних видів септакордів, роблять звучання цієї початково одноголосної теми більш напруженим, а динамічна градація *p* і задіяння специфічного звучання педалі *una corda* надають музичному висловлюванню певної потаємності.

Після вступу одразу слідує викладення **першого періоду** етюдів Ф. Шопена, який обирається Л. Годовським в якості теми для подальших варіацій. Навіть при першому його експонуванні митець вносить певні корективи. Залишаються основні елементи оригіналу, а саме ритмічна організація партій обох рук (викладення мелодії триолями із четвертних тривалостей в правій і восьми тривалості в лівій руці), незмінною лишається мелодична лінія верхнього голосу. Однак, у той же час, Л. Годовський додає середній голос, який виконує функцію підголоску, й переміщує партію лівої руки на октаву вниз, та дещо видозмінює мелодичну лінію супроводу таким чином, що при збереженні загального гармонічного каркасу теми її звучання збагачується новими нюансами. В такий спосіб Л. Годовський осучаснює

шопенівський тематизм, наближуючи його до пізньоромантичної гармонічної мови кінця XIX – початку XX ст.

Перша варіація (тт. 19-31) відзначається певною перестановкою початкового поєднання голосів. Основна мелодія першого періоду етюд звучить у середньому голосі, в діапазоні малої та першої октави, а в верхньому голосі, у майже безперервному русі різноманітних інтервалів восьмими, вгадуються інтонації тієї самої мелодії. Щодо підголоску, то він виникає періодично на фоні витриманих нот в середньому та верхньому голосах (тт. 24, 26). З драматургічної точки зору ця варіація сприймається як безпосередній розвиток теми, тому динаміка залишається незмінною.

Друга варіація (тт. 31-43) засновується на новому варіанті тієї самої теми. Тепер Л. Годовський переносить її знову в верхній голос, однак на відміну від попередньої варіації, де вона, окрім реєстрового рішення, викладалась у своєму незмінному вигляді, тут інтерваліка мелодичної лінії зазнає певної трансформації. В ній виникають нові інтонації, зникає плавність ліній, досить часто зустрічаються невеликі зміни напрямку мелодичного руху та оспівування основних тонів мелодії. Композитором змінюється ритмічна організація з триолів четвертями на невпинний рух восьмими тривалостями.

Також розширюється діапазон, який тут охоплює першу – четверту октави фортепіано. Нижній голос, заснований на інтонаціях теми, проводиться триолями восьмими тривалостями та також створює досить примхливу мелодичну лінію, що рухається паралельно із основною темою у верхньому голосі. Фактура в Другій варіації здебільшого двоголосна. Підголосок виникає лише зрідка переважно у нижньому голосі. Динаміка залишається в межах *p*.

Третя варіація (тт. 43-55) остання із варіацій, що збереглися у віднайденому манускрипті фрагменту етюд. Вона не була завершена Л. Годовським, тож починаючи із т. 50 М.-А. Амлен вказує у виносці до

нотного тексту: (Звідси до кінця доповнено М.-А. Амленом)³⁵ [169, с. 57]. Ця варіація являє собою дещо інший варіант теми етюд. Спочатку її інтонації виявляються прихованими у примхливій лінії шістнадцятих, яка безперервно розвивається та супроводжується виразним підголоском, що поперемінно з'являється то в верхньому то в басовому регістрі. Але, починаючи з 47 такту, тема виникає у верхньому голосі, а шістнадцяті переміщуються у нижній голос в партію лівої руки та перетворюються на акомпанемент.

Також привертає увагу зміна фактурного рішення в рамках однієї варіації. У першому умовному розділі (тт. 43-46) панує двоголосний виклад, а в другому (тт. 47-55) – триголосний, оскільки до мелодії та акомпанементу додається підголосок. Зазначимо, що М.-А. Амлен робить перехід від оригінального тексту Л. Годовського до власного доповнення максимально непомітним, намагаючись зберегти основні риси стилю Л. Годовського. Однак, це не є простим наслідуванням. Завдяки більш насиченим гармоніями, в яких частіше зустрічаються різного роду напружені співзвуччя, септакорди, тритони, зменшені та збільшені тризвуки, вгадується манера сучасного письма, властива музиці другої половини ХХ-ХХІ ст. Канадський митець таким чином ніби вступає у дружній, сповнений поваги та пошани діалог із Л. Годовським. Примітним в цьому сенсі виявляється коментар М.-А. Амлена: «Звичайно, я сподіваюсь, що це невелике завершення зустріло б схвалення майстра, навіть незважаючи на деякі гармонічні і текстові відхилення від звичайного стилю Годовського»³⁶ [169, с. 3].

Подальший розвиток транскрипції етюд, який обирає в своєму доповненні М.-А Амлен, дещо відрізняється від способу роботи із тематичним матеріалом, що був репрезентований у фрагменті Л. Годовського. Вважаючи, що основна тема, обрана для варіацій, вже отримала досить повний розвиток, а подальше її варіювання призвело б до

³⁵ В оригіналі (From here to the end completed by M.-A. Hamelin).

³⁶ «Naturally, it is my hope that this little completion would have met with the master's approval, even though there are some harmonic and textual departures from Godowsky's usual style» [169, с. 3].

певної розтягнутості форми, М.-А. Амлен вирішує надалі слідувати формі, яка відповідає оригіналу етюд Ф. Шопена. Він завершує розвиток першого періоду та переходить до його доповнення (тт. 56-63), яке відповідає тт. 22-29 оригіналу. Однак, слідуючи творчому методу Л. Годовського, який власне є досить близьким для самого канадського композитора, М.-А. Амлен залишає основні обриси теми, одразу піддаючи її певному творчому переосмисленню.

Мелодія верхнього голосу шопенівського етюд зберігає свою ритмічну організацію (триолі чвертями), однак переноситься композитором на одну октаву вгору та отримує своєрідне заповнення завдяки додаванню середнього голосу, що рухається тріолями восьмими тривалостями. Це створює ефект поліритмії у партії правої руки, якій належать обидва голоси. Супровід, що становить третій голос фактури та звучить у партії лівої руки, викладається восьмими, подібно до того, як це було у Ф. Шопена, але зі зміненим мелодичним малюнком.

У гармонічному плані тут, як і в подальшому, лишається загальний каркас оригіналу, який збагачується новими гармоніями. Зауважимо, що цей спосіб роботи із тематичним матеріалом також досить часто застосовується М.-А. Амленом. Яскравим прикладом може слугувати його транскрипція *Sette m'ami* (п'єса № 6 (*After Pergolesi*) із збірки п'єс *Con intimissimo sentimento*), що більш детально буде розглянута у наступному підрозділі.

Слідуючи логіці розвитку шопенівського етюд, митець переходить до другої частини, продовжуючи творчо інтерпретувати першоджерело польського композитора. Початок цього розділу форми (тт. 64-66) заснований на перенесенні інтонацій мелодії до низького регістру в партію лівої руки. Верхній голос в цьому випадку виконує допоміжну функцію та заснований на секвенційному розвитку в рамках однієї гармонії.

В подальшому інтерпретуванні оригіналу можна виокремити два невеликі фрагменти, які відрізняються зміною фактури. Перший із них починається в *Des-dur* у нюансі *pp dolcissimo* і відзначається поступовим динамічним наростанням та спадом в кінці. Мелодія не подається тут у

своєму пізнаваному вигляді, лишаються лише її загальні інтонації. Спочатку вони виникають у партії лівої руки (тт. 67-70), а потім з'являються як переключки поперемінно то у верхньому голосі, то у басу (тт. 71-73), а в т 74 – цілком у партії лівої руки. Цей фрагмент можна вважати проміжною кульмінацією, оскільки, крім зростання динаміки, композитор задіює тут напружені зменшені гармонії та більш насичену фактуру. В партії правої руки переважають досить широкі інтервали: секста, квінта, також зустрічаються терції, а в партії лівої руки превалюють стрибки.

Другий фрагмент (тт. 75-91) розпочинається відхиленням в *es-moll*. Знову повертається нюанс *p*, однак цього разу із ремаркою *poco agitato*. Цікавим композиторським рішенням тематизму виявляється контрапунктичне поєднання у двох голосах однієї і тієї ж теми, що в шопенівському оригіналі відповідає тт. 41-57. При цьому вона знову подається не у своєму первинному варіанті, адже М.-А. Амлен дещо варіює її інтервальні обриси. В верхньому голосі тематизм звучить у невпинному русі триолів восьмими, а в нижньому чергуються ритмічні фігури триолів четвертними тривалостями із рухом восьмими.

Основна кульмінація припадає на тт. 87-88, після якої йде поступовий динамічний спад. Протягом лише двох наступних тактів відбувається перехід від *ff* до *pp*, з якого власне й розпочинається заключне доповнення до другого періоду. Як і в етюді Ф. Шопена, М.-А. Амлен повторює його майже подібно до першого варіанту, з невеликими змінами в кінці. Однак в цьому випадку доповнення сприймається як своєрідна післямова, чому сприяє означена динамічна градація та ремарка *delicate*, що надає музичному висловлюванню певної відстороненості. Завершує транскрипцію розкладений між двома руками *f-moll*'ний тризвук на *ppp*, що проводиться двічі, охоплюючи першу – третю та другу – малу октави, після чого звучить унісон із звуку *f* в малій, великій і контроктаві.

Таким чином, в транскрипції *Godowsky Etude no. 44A after Chopin* М.-А. Амлен гармонійно поєднує оригінальний авторський текст

Л. Годовського із власною композиторською манерою письма. У своєму доповненні композитор зберігає головні ознаки творчого методу Л. Годовського, який виявляється досить близьким для самого канадського митця, та застосовується і в інших транскрипціях. Його основою є уміле варіювання вихідного матеріалу при збереженні загальних обрисів оригіналу, збагаченні гармонічного плану та виявленні віртуозного начала. Окрім цього в прагненні М.-А Амлена максимально ускладнити виконавсько-технічну сторону оригіналу можна вбачати паралель із творчим методом ще одного видатного піаніста-композитора Ф. Бузоні. У результаті такого синтезу двох творчих методів, М.-А. Амлен досягає збагачення жанрової основи транскрипції, в чому й проявляється оригінальність композиторського трактування цього жанру. Отже, транскрипція Етюд Л. Годовського може розглядатися як у якості концертно-віртуозної п'єси, що покликана надати піаністу можливість продемонструвати свою виконавську майстерність, так і в якості своєрідного інструктивного матеріалу, заснованого на навмисному ускладненні вихідного музичного взірця, яке таким чином допомагає подолати певні технічні труднощі оригіналу.

Подібний підхід до інтерпретації жанру зустрічаємо в *Triple étude (after Chopin)*, в якому також поєднуються ознаки концертної обробки та ускладненої інструктивної п'єси. Іншим прикладом може слугувати транскрипція *Tico-Tico no Fubá*³⁷, де об'єднуються риси транскрипції на популярну мелодію та класичні музичні взірці. Окрім цього в обох згаданих транскрипціях застосовуються принципи роботи із музичним матеріалом, що кореспондують техніці письма на *cantus firmus*, а також задіяння контрапункту. Означений композиторський метод, що базується на поєднанні декількох жанрових ознак в одному творі, можна простержити і в інших п'єсах М.-А. Амлена. Наприклад, у *Ländler III* із циклу мініатюр *Con intimissimo sentimento*, що буде розглянутий у наступному підрозділі.

³⁷ Детально ця транскрипція розглянута у статті «Жанровая основа транскрипций М.-А. Амлена (на примере Étude No.1: Triple Étude (after Chopin) и Tico-tico no fubá)» [62].

Наступний твір, в якому композитором застосовується подібний творчий спосіб роботи, що і в *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, а саме комбінування стилів оригіналу із композиторською манерою музичного висловлювання – це *The Minute Waltz, in seconds*. Беручи за основу авторський текст Ф. Шопена, він залишає незмінним першу частину та середину твору, однак піддає творчому переосмисленню репризу, що продиктоване художнім задумом, який М.-А. Амлен описує в коментарі. Він зауважує, що одного разу в розмові зі своїм другом Герши Фелдером (*Hershey Felder*), яка торкалася суто піаністичних питань, була згадана шалена метаморфоза репризи Вальсу-хвилинки Ф. Шопена, втілена Й. Гофманом. Саме в цей момент М.-А. Амлен пригадав інший твір – дуже винахідливий етюд М. Капустіна (*op. 68 № 1*), заснований на секундових інтервалах. Дві ідеї митець поєднав між собою [169, с. 3].

В результаті виник дещо іронічно-гумористичний «Вальс-хвилинка, в секундах». На таку спрямованість твору вказує вже авторська приписка, поміщена перед початком транскрипції: *Marc-André Hamelin (2012) with a rather massive amount of help from Frédéric Chopin (1810-1849)*. Однак найбільш цікава в цьому сенсі виявляється саме реприза. На іронічно-гумористичне сприйняття наштовхує вирішення тематизму вальсу секундовими інтервалами та незначне корегування його мелодичної лінії, гармонічної основи в партії лівої руки, а також відповідні авторські ремарки.

При викладенні зміненого матеріалу репризи, М.-А. Амлен вказує *non legato sempre p molto grazioso*. Це повинно надати ускладненій секундами фактурі теми легкості та невимушеності, яка б певним чином кореспондувала до характеру цієї теми в першій частині. Іншою композиторською знахідкою можна вважати введення у партію лівої руки цитати із вальсу Й. Штрауса «На прекрасному блакитному Дунаї» (тт. 106-108). За задумом композитора, ця тема має чітко прослуховуватися у фактурі (ремарка *distinto!* (ясно, чітко) в т. 106). У зв'язку із цим, митець навіть рекомендує виконавцю сприймати початкову темпову ремарку шопенівського вальсу (*molto vivace*) трохи

стриманіше (половинна нота з точкою має дорівнювати 88-92). Цю пораду він зазначає у виносці на першій сторінці вальсу [169, с. 49].

Таким чином, звертаючись одразу до двох вальсів та поміщуючи їх у фактуру насичену підкреслено дисонантним звучанням, М.-А. Амлен створює не лише умови для своєрідного культурного діалогу, але й намагається іронічно переосмислити минуле, що в сукупності відповідає основним естетико-філософським принципам постмодерну в мистецтві.

Щодо питання жанрового визначення розглянутого твору, на сьогоднішній момент серед вітчизняних музикознавців не має єдиної думки. Наприклад, К. Підпорінова вважає, що цей твір «нагадує чи то умовну транскрипцію відомого твору Ф. Шопена, чи то музичний скетч, чи то зафіксовану імпровізацію» [71, с. 173]. Однак, на наш погляд, найбільш амленівський твір тяжіє саме до жанру транскрипції, оскільки подібний момент поєднання оригінального незміненого музичного тексту із композиторським стилем письма канадського митця спостерігався в його транскрипції *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*.

Відмінність між цими творами полягає в способі композиторської інтерпретації матеріалу. У випадку із транскрипцією Етюд Л. Годовського, М.-А. Амлен мав на меті зробити продовження до вцілілого фрагменту рукопису, яке б відповідало перш за все художньому задуму оригіналу. Таким чином в цій транскрипції митець проводив своєрідну музичну реконструкцію. У випадку із «Вальсом-хвилиною» інтерпретація композитора отримує дещо інше спрямування. Цього разу митець вже мав повноцінний оригінал, який не потребував ніякого доповнення. М.-А. Амлен, спираючись на вже згадувані твори, що надихнули митця на написання вальсу, переосмислює його у іронічно-комічному ключі, загострюючи в репризі гумористичну ідею, закладену в цей твір самим Ф. Шопеном. Нагадаємо, що в «Вальсі-хвилині» польський композитор зобразив гру собаки, що крутячись на всі боки ганяється за своїм хвостом. Отже немає сумніву, що сам він сприймав цей твір із легкою посмішкою.

Таким чином, творчий метод, що полягає у поєднанні певного оригінального музичного тексту в його незмінному вигляді із специфікою композиторського стилю автора транскрипції, застосований канадським композитором в обох творах, зближує *Godowsky Etude no. 44A after Chopin* і *The Minute Waltz, in seconds* між собою, та дає всі підстави віднести їх до одного жанру.

Окремо розглянемо також каденцію М.-А. Амлена до «Угорської рапсодії № 2» Ф. Ліста, що представлена у збірці *On the short side*. Її не можна однозначно віднести до транскрипцій, однак в ній є дещо спільне із «Вальсом-хвилиною в секундах», а саме підхід до матеріалу. Ідея створення каденції до Угорської рапсодії була висловлена Ф. Лістом, і відтоді деякі музиканти-віртуози у різні часи приймали цей своєрідний музичний виклик. Відомими є декілька каденцій самого Ф. Ліста, каденції С. Рахманінова, В. Горовиця. Переїнявши творчу естафету, М.-А. Амлен створив надзвичайно складну, масштабну, віртуозну композицію, відзначену композиторською та піаністичною винахідливістю. Вона складається із декількох розділів, які всередині містять трохи менші музичні побудови.

Перший розділ (*Lento, con forza (declamato)*), якому передують невеликий підхід (перші два такти), заснований на поєднанні інтонацій вступу та *Friska*, які на початку чергуються між собою. (тт. 4-5). Після цього йдуть пасажі, супроводжені ремаркою *a piacere, senza misura* (за бажанням, без розміру) та коментарем (*to be extended or shortened at will*) (може бути продовженим, або скороченим за бажанням).

Другий розділ (*Prestissimo, volante*) є найбільш масштабним та відведений розвитку тематизму фрішки. В ньому можна виокремити п'ять маленьких розділів, кожен із яких відзначений застосуванням того чи іншого виду фортепіанної техніки й зміною фактури.

Заключний **третій розділ (*Festivo e strepitoso*)** (святково та голосно), виявляється кульмінаційним. Продовжуючи розвивати тему фрішки,

композитор викладає її в октавно-акордовому вигляді, надаючи масштабності і величності.

Якщо ж сприймати каденцію у контексті цілісної драматургії «Угорської рапсодії № 2», то варто відзначити початкове розграничення стилю обох митців з їх подальшим органічним поєднанням, що в тій чи іншій мірі спостерігалось як у *The Minute Waltz, in seconds* так і в *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*. Результатом такого співставлення стилів, в цьому випадку Ф. Ліста та М.-А. Амлена, стає розширення стильових границь, або їх порушення. Вибір означеного творчого методу, який найчастіше задіюється митцем при роботі із чужим тематичним матеріалом, наприклад у жанрі транскрипції, або при написанні каденції, що має певним чином засновуватись на тематизмі твору, вочевидь, відображає взаємодією старого та нового, властивих для діалогу культур та естетики постмодерної творчості.

Підсумовуючи підрозділ, зазначимо, що збірка-асортимент фортепіанних мініатюр *On the short side* виявляється досить цікавою з погляду представлених в ній творів. Тут зустрічаються п'єси, натхненні різними життєвими обставинами та написані з різноманітних нагод. Більшість із них вписується у рамки жанру фортепіанної мініатюри, однак зустрічаються і досить оригінальні взірці, як мініатюрна програмна соната *My fillings about chocolate*, що за специфікою близька інтерпретації сонатного жанру в творчості Д. Скарлатті, а також транскрипції.

При інтерпретації жанру транскрипції М.-А. Амлен демонструє оригінальні взірці, які відзначаються поєднанням в рамках однієї транскрипції декількох жанрових ознак, як концертно-віртуозна обробка та інструктивний матеріал, або ж транскрипція популярної музики у поєднанні із класичними взірцями у границях одного твору. Крім цього М.-А. Амленом застосовуються творчий принцип розширення стильових границь а також задіяння старовинних поліфонічних технік письма.

3.3. Трактовка композитором циклу фортепіанних мініатюр на прикладі *Con intimissimo sentimento*

У творчому доробку М.-А. Амлена представлено декілька циклів. Один із найбільш відомих – це *12 Etudes in All the Minor Keys* на створення якого митця надихнув однойменний твір Ш.-В. Алькана. Не зважаючи на дещо різні підходи до внутрішнього наповнення циклу, адже етюд М.-А. Амлена більш тяжіють до транскрипцій, ці два масштабні твори виявляють багато спільних рис. До них відноситься «звернення до єдиного мінорно-тонального плану; введення присвят; наявність програмних назв кожного етюду; створення жанрів-гібридів; використання всього арсеналу фортепіанно-технічних формул; задіяння широкої регістрової і динамічної амплітуди тощо» [85, с. 102].

Щодо відмінних особливостей, притаманних саме амленівському циклу, відзначимо більш лаконічний стиль викладу музичної думки, наявність цитатного матеріалу та відсутність масштабних мікроциклів безпосередньо у середині циклу етюдів (мається на увазі симфонія і концерт для фортепіано соло, які охоплюють у Ш.-В. Алькана декілька етюдів). Певним виключенням можна вважати Етюд № 12 Прелюдія і Фуга. Однак означений мікроцикл поміщений в рамках одного твору і є значно меншим за своїми масштабами.

Окрім цього існує ще один своєрідний цикл мініатюр, який не отримав наукового осмислення – збірка п'єс *Con intimissimo sentimento*. Для розуміння сутності збірки необхідно звернутися до *Composer's note*, які безпосередньо передують нотному тексту. Композитор зазначає, що «ця збірка складається із коротких п'єс, написаних за проміжок часу, що охоплює 14 років. Я зібрав їх разом частково через бажання бути ще більш виконуваним як композитор (оскільки багато із написаного мною до сих пір є досить затребуваним), а частково через моє тяжіння до такого роду музики – тихої та потаємної. Ця збірка являється скоріш за все колекцією п'єс, ніж

своїтою, тому окремі п'єси не пронумеровані, а порядок в якому вони опубліковані є довільним»³⁸. [168, с. 2]. Також у наведеному коментарі композитор рекомендує виконавцям обрати від трьох до п'яти п'єс у будь-якому порядку, спираючись на його музичну доцільність. Автор припускає, що «якщо все-таки цю колекцію виконувати цілomu, загальна тривалість складає близько 21-22 хвилин, і *порядок творів може відрізнятися від того, що представлений тут*»³⁹ (курсив мій – Р. Н.) [там само]. Наведені факти свідчать про досить вільне трактування поняття циклічності і можливість для виконавців в певному сенсі самостійно створити власний цикл на основі наданих композитором п'єс.

Ще одним цікавим фактом щодо створення збірки п'єс являється її повторне перевидання. Після виходу оригіналу у видавництві *Ongaku No Tomo Sha Corp. Tokio, Japan* у 2002 році вона не виходила з друку починаючи від 2007 року, а права на повторне видання згодом отримало відоме видавництво *Peters* у 2011 році. Зауважимо, що в цьому випадку видання було трохи переосмислене, оскільки тут відсутній наявний в оригіналі переклад нотаток редактора на японську мову, а також *CD*-диск із записом усіх п'єс циклу у виконанні автора [168, с. 2]. Проте, оскільки редактор у обох варіантах був той самий (Сатору Такаку (*Satoru Takaku*)), суттєві нюанси першого видання залишено без змін. Серед них відзначимо редакторську роботу, яка проявлялась у більш детальному виставленні зустрічних знаків, без зміни авторського тексту, та збереженні особливостей композиторських позначень⁴⁰.

³⁸ «This collection consists of short pieces written over a period of 14 years. I put it together partly out of a desire to be performed more widely as a composer (since much of what I've written so far is considerably more demanding) and partly because of an attraction I feel towards quiet and intimate music of this nature. This is a collection rather than a suite, so the individual pieces are not numbered and their order as published is arbitrary» [168, с. 2].

³⁹ «Should this collection be performed as a whole after all, the total duration is around 21-22 minutes, and the order of the pieces can be different from what appears here» [168, с. 2].

⁴⁰ У замітках до першого видання Сатору Такаку вказує: «In the process of engraving, Mr. Hamelin's very detailed and highly idiosyncratic notations and suggestions for performance were preserved as carefully as possible, though the editor has added more accidentals in the score without any practical change of the text, in order to urge performers to be attentive to the composer's penchant for various types of cross relation harmony in extended tonality». («У процесі чеканки дуже детальні та доволі своєрідні нотатки та вказівки містера Амлена були старанно збережені, наскільки це виявилось можливим, однак редактором додано більше випадкових знаків

Розглядувана музична колекція складається із семи п'єс-мініатюр, кожна із яких має певну назву. Серед них є такі, що отримали жанрове найменування (*Ländler*, *Album leaf*, *Berceuse*), або відображають програму (*Music box*), чи вказують на транскрипцію чужої музики (*After Pergolesi*). Проте всі твори цієї збірки є певним чином пов'язані між собою, оскільки мають «*a similarly subdued character*» («однаково приглушений характер») [168, с. 2] та подібний образно-емоційний ліричний стрій, обумовлений назвою колекції⁴¹. Іншим цікавим моментом виявляється те, що композитор уникає будь-яких присвят, які є досить притаманними для більшості його творів. У контексті специфічної назви збірки, це може бути пов'язане із тим, що автор пргне говорити підкреслено від свого імені, виражаючи музикою п'єс певні досить особистісні враження та переживання.

Перші три п'єси із *Con intimissimo sentimento* – це лендлери, що можуть сприйматися як своєрідний мікроцикл. Однак М.-А. Амлен дає виконавцеві свободу щодо того, чи виконувати його цілком, чи ні. Підтвердженням цьому слугує композиторська *Nota Bene I* до *Ländler III*: «Через цитату, що міститься у коді, ця п'єса повинна слухатись після – але не обов'язково одразу ж – після *Ländler I*»⁴² (Переклад мій – Р. Н.). Таким чином *I* та *II Ländler* повинні так чи інакше створювати тематичну арку означеного своєрідного циклу, а всередині неї можуть знаходитися будь-які п'єси зі збірки, обрані та розташовані в залежності від задуму інтерпретатора.

Ländler I (Moderato e malinconico) написаний у простій тричастинній репризній формі з кодою. За своєю гармонічною мовою він, як і наступні два лендлери, відсилає до творчості імпресіоністів, зокрема М. Равеля та його *Valses nobles et sentimentales*. Основна тема лендлера витончена, вальсово-граційна із примхливим мелодичним малюнком, охоплює середній регістр

альтерації без фактичних змін у нотному тексті, що продиктоване бажанням побудити виконавців більш уважніше ставитися до схильності композитора застосовувати різні види гармонічних співвідношень в умовах розширеної тональності». – переклад мій – Р. Н.) [168, с. 2].

⁴¹ Назва збірки «*Con intimissimo sentimento*», у перекладі з італійської мови, звучить як «З дуже особистим почуттям».

⁴² «Because of the quotation contained in the coda, this piece should be heard after – but not necessarily immediately after – *Ländler I*» [168, с. 10].

інструменту (перша, друга та частково мала октави) та вирішена у динамічній градації *p*.

Тема серединного розділу більш поривчаста, схвильована, але вона не контрастує із основною, а виступає як її подальший розвиток, зберігаючи при першому проведенні вальсовий акомпанемент та вибагливу мелодію. Однак у другому проведенні згадувана тема отримує дещо інакше вирішення. Змінюється її темброве забарвлення, оскільки вона переноситься у верхній регістр, а у партії лівої руки виникають гармонічні фігурації, що надають музиці ще більшої схвильованості. В кінці серединного розділу композитор вводить зв'язку, яка створює ефект поступового зникнення мелодії, розбиття її на окремі мотиви, що повторюються кілька разів.

У репризі лендлера (*più lento, esitante*) основна тема змінює свій звуковий обрис, вона має виконуватись у динамічній градації *pp* та переноситься у високий регістр фортепіано, отримуючи таким чином ще більш вишуканий, трохи навіть примарний колорит, стаючи ніби відлунням свого експозиційного варіанту. Також в певній мірі видозмінюється фактурний виклад (в партії правої руки виникають ходи паралельними секстами), та її гармонічне рішення.

Ще однією цікавою композиторською знахідкою виявляється несподіване припинення мелодії у кінці першого речення (т. 58). Після чого виникає друге речення, у якому мелодія знову піддається деякій фактурній видозміні (наприклад тт. 61-65). В кодї, до якої плавно підводить попередній розвиток теми, відбувається поступове зникнення мелодичної лінії, від котрої зрештою залишаються лише початкові інтонації теми серединного розділу.

Ländler II (*Ben moderato (spazioso e tranquillissimo)*) відокремлюється від *Ländler I* ферматою над порожнім останнім тактом із ремаркою *lunga*. Він написаний у складній двочастинній безрепризній формі з досить розгорнутою кодою. Перша частина складається із двох розділів, кожен із яких являє просту двочастинну форму. Наведемо схему цієї частини: $A (a+a_1+v+a_2+a_3) + A_2$, яка є точною репризою *A*. Друга частина *Ländler II*

представляє просту двочастинну безрепризну форму, що складається із двох періодів (за схемою $a+a1+v+v1$). Завершує означену п'єсу кода, в якій задіяна характерна для обох частин ритмоформула:

Ländler II початок I частини

Приклад 1



Відмінною рисою цієї п'єси є акордовий виклад мелодії та часто повторюваний наведений вище ритмічний малюнок. Це, однак, не призводить до статичності мелодичного розвитку, оскільки тема весь час видозмінюється завдяки гармонічній складовій. Не зважаючи на жанрову назву п'єси, у ній відсутня яскраво виражена вальсовість, замість якої композитор пропонує стриманий хорал, що більш нагадує сарабанду, проте не у класичному трагічному трактуванні жанру, а у його поетизації, як це спостерігається, наприклад, у Сарабанді К. Дебюссі із Сюїти *Pour le piano*.

На дещо мрійливий, відсторонений характер музики вказують, зокрема, ремарки *soave* і *tranquillissimo* та динамічна градація усього твору, яка не виходить за межі *p*, а інколи навіть сягає *pppp*, а також превалювання верхнього регістру. Все це в сукупності надає акордовій фактурі тематизму ефекту невагомості.

Таким чином, у *Ländler II* жанрове начало, що відповідає назві, відходить на другий план, поступаючись місцем іншому танцювальному жанру, трактованому М.-А. Амленом у імпресіоністичному ключі. В кінці п'єси композитор також виписує фермату із позначкою *lunga*, відокремлюючи цей лендлер від наступного.

Ländler III (*Teneramente*) написаний у формі старовинного (куплетного) рондо, яка була досить популярною серед французьких клавесиністів. Розпочинається п'єса із експонування теми рефрену,

представленої у формі періоду повторної будови із двох речень. Її особливістю є досить цікаве фактурне та гармонічне рішення. Воно полягає у комбінуванні в партії правої та лівої рук протилежного та паралельного руху квінт, що надає рефрену специфічного колориту та терпкості звучання.

Перший епізод близький за характером до рефрену і являє собою його безпосередній розвиток. Він складається із трьох речень, у яких варіюється основний тематизм лендлера. Однак, на відміну від попередньої, за характером ця тема більш динамічна, емоційно відкрита, трохи схвильована, на що вказує навіть ремарка *meno piano*, при *p quieto* для рефрену. У кінці першого епізоду композитор пише невелику зв'язку, що плавно підводить до повторення теми Рондó, яка звучить фактично без змін, окрім того, що автор скорочує її виклад до одного речення.

Другий епізод сприймається як варіаційний розвиток першого речення Першого епізоду, в якому трохи видозмінюються мелодична лінія та динамічна градація (*mf* на початку теми), розширюється діапазон та супровід у партії лівої руки. Після цього епізоду слідує зв'язка (тт. 54-65), за котрою виникає перше речення теми рефрену.

Третій епізод продовжує розвивати тематичний матеріал двох попередніх. Виявляючись кульмінаційним у п'єсі з погляду тематичного розвитку та логіки форми, він має дуже рішучий і zarazом рвучкий характер, а динамічна градація від самого його початку знову досягає *mf*. У зв'язці відбувається поступове емоційне та динамічне затихання. Тема рефрену, що виникає у своєму повному вигляді звучить на *pp*, ніби спогад. Також в ній змінюється фактурний виклад та на початку з'являються акордові співзвуччя (тт. 89-91).

У кінці тема несподівано переривається, а слідує за нею невелика зв'язка закінчується паузами та ферматою над тактом (тт. 100-101). Завдяки цьому утворюється певна смислова цезура перед завершальним розділом *Ländler III* – кодою (*alla reminiscenza*), що заснована на трохи видозміненій

цитаті основної теми *Ländler I*, й лише в заключних тактах знову виникають початкові мотиви рефрену.

Четверта п'єса із *Con intimissimo sentimento – Album leaf (Molto placido, sospeso)*, написана у формі періоду єдиної будови зі вступом та заключенням. У основі цієї мініатюри знаходиться звукозображальна замальовка дзвонового передзвону, трактована у імпресіоністичному ключі. Це не є прямим наслідуванням звучання дзвонів, а його переломленням крізь призму фантастичного. М.-А. Амлен не виходить тут за рамки динаміки *pp*, навіть стосовно остинатного басу *Es* у контроктаві він зазначає: «*con pedale – I bassi come campane grandi (ma in pp)*» [168, с. 14], а у *Nota Bene I* до твору, композитор рекомендує виконавцеві задіяти для згадуваного басу педаль *sostenuto*, яка допоможе зберегти його звучання до кінця п'єси [там само].

Ще один виразовий засіб, завдяки якому створюється ефект віддаленості, навіть певної примарності звучання теми, це специфічна колористична палітра, яка виникає шляхом відповідного зіставлення регістрів фортепіано, а саме значному віддаленню між собою партій правої та лівої руки. Внаслідок таких композиційних знахідок створюється враження майже ірреального передзвону, що лунає десь удалечині.

П'ята п'єса – *Music box (Delicatamente meccanico)* виступає певним контрастом до попередньої, оскільки в ній автор зображає реальне звучання музичної скриньки, що відзначається механічністю. У зв'язку із цим М.-А. Амлен відмовляється від позначення у нотному тексті будь-яких виразових ремарок, а лише виписує на початку твору динаміку (*pp sempre*), вказівку щодо педалізації (*pedale quasi costante*) та сповільнення темпу в кінці (*la terza volta: rall. al fine*), яке створює ефект поступового закінчення заводу у пружини, котрий виникає у механізмі музичної скриньки. *Music box* написана у тричастинній формі *Da Capo* Протягом усієї п'єси в партії правої руки у верхньому дзвінкому регістрі (друга, третя, четверта октави) звучить примхлива, витончена мелодія, а в партії лівої руки повторюється остинатний мотив, що витримується до кінця твору.

Шоста п'єса із колекції-збірки – (*after Pergolesi*) (*Allegretto moderato, grazioso ma un poco dolente*), являє транскрипцію на арієту Дж. Перголезі⁴³ *Se tu m'ami*. М.-А. Амлен слідує структурі оригіналу, зберігаючи форму *Da Capo* (схема $a+b+b1+c+c1+d+d1+a2+b2+b3+c2+c3$) і точно відтворюючи мелодичну лінію. Видозмінюються лише певні елементи форми, які не порушують її, а певним чином доповнюють. Наприклад, в деяких випадках він дописує невеликі зв'язки між розділами, переосмислює програш, що присутній в оригінальному варіанті пісні, та додає до останнього періоду розширення (тт. 91-94) і коду (тт. 95-101 (*a tempo*) *mesto*), в якій звучать мотиви вступу та середнього розділу форми. Також композитор змінює тональність з *f-moll* на *g-moll*. Однак в цьому випадку відхід від основної тональності не є незвичним явищем, оскільки можна зустріти варіанти для голосу у *e-moll* та власне у *g-moll*. При такому доволі точному слідуванні тексту оригіналу, М.-А. Амлен трактує його у віртуозному ключі, що продиктоване сутністю траскрипційного жанру і проявляється перш за все у фактурному рішенні п'єси. В цьому аспекті п'єса є дуже різноманітною. Композитор поміщує тематичний матеріал в умови триголосся. Мелодія поперемінно виникає то у верхньому то у середньому голосах, в той же час як в інших голосах звучать підголоски (це здебільшого стосується двох верхніх голосів). Акомпанемент у нижньому голосі також інколи створює підголоски до мелодії.

При поліфонічній насиченості фактури, в ній представлено багато різних видів фортепіанної техніки, починаючи від філігранних пасажів шістнадцятими і навіть арпеджованими акордами (т. 63) до різних мелізмів⁴⁴ і видів крупної та мілкої техніки у їх поєднанні (значні стрибки у партії лівої руки разом із темою і підголосками шістнадцятими у партії правої руки).

⁴³ Щодо авторства цієї арієти, існує припущення, що вона написана Алессандро Паризотті (1853-1913) який захоплювався старовинною музикою та видав її за творіння старого майстра. [176, с. 106].

⁴⁴ Наприклад, перекреслений форшлаг, який складається із потрійного повторення ноти «ре» у четвертій, третій та другій октавах, що прикрашає «ре» першої октави.

Дуже цікавим виявляється і динамічна градація транскрипції, що знову, як і у більшості попередніх творів із *Con intimissimo sentimento*, залишається в рамках від *ppp* до *p*, стаючи знаковою як для кожної п'єси окремо, так і для збірки в цілому. У контексті транскрипції вона виявляється тим більш несподіваною, оскільки зазвичай у такому жанрі композитори прагнуть до ефектності, навіть бравурності. М.-А. Амлен навпаки ніби намагається завуалювати технічну складність, зробити її непомітною, що вже саме по собі вимагає від виконавця значної майстерності володіння інструментом.

Подібне композиторське рішення, показати складне у простому світлі, присутнє і в іншій транскрипції на відому пісню Зекінья де Абреу *Tico-tico no fubá*⁴⁵, де також при технічній складності динамічна градація, що превалює у п'єсі, знаходиться переважно в рамках *p – pp*.

Наступним моментом, що піддається переосмисленню, є гармонія. Композитор слідує оригіналу та відтворює точний гармонічний каркас твору. Водночас він доповнює його новими акордами та співзвуччями, завдяки яким вихідна гармонія збагачується джазовими та імпресіоністичними нюансами. Таким чином, поміщуючи тему арієти в умови імпресіоністичних та джазових гармоній, М.-А. Амлен надає її звучанню вишуканості та тендітності.

Сьома п'єса, що завершує колекцію мініатюр – *Berceuse (in tempore belli) (Lento e molto tenero)* написана у простій двочастинній формі із заключенням (тт. 29-32). В ній композитор також слідує основній динамічній градації циклу, вказуючи на початку *pp sempre*, а в заключенні *ppp* та ремарку *quasi niente*. За характером це дуже світла, тендітна, трохи відсторонена п'єса. У викладі мелодії превалює верхній регістр, а в супроводі в партії лівої руки протягом всього твору (окрім останніх двох тактів) витримується «до» першої октави. Досить цікавий і ритмічний малюнок, який полягає у почерговому вступі нижнього голосу та двох середніх

⁴⁵ Детальний композиційний аналіз твору представлений у статті «Жанровая основа транскрипций М.-А. Амлена (на примере Étude No.1: Triple Étude (after Chopin) и Tico-tico no fubá)» [62]

(спочатку в партії лівої руки, а потім правої), весь час повторюючись, він створює ефект погойдування:

Berceuse (in tempore belli), початок Приклад 2

Lento e molto tenero ♩ = 48

Якщо ж спробувати пояснити другу частину назви *Berceuse*, а саме *in tempore belli*, можна припустити, що маються на увазі часи Першої світової війни, оскільки манера письма, використана тут, відсилає до творів імпресіоніста М. Равеля (здебільшого до його *Valses nobles et sentimentales* написаних у 1911), і пізнього стилю Е. Саті (аналогією можуть бути його «Три капризних елегантних манерних вальси 1914 року»), які були створені саме в час війни. Схожість між *Berceuse* та цими творами полягає у способі організації фактури, та специфічній реєстровці, (у цьому випадку яскравим прикладом є Другий вальс із згадуваного циклу М. Равеля) коли на фоні середнього голосу звучить мелодія у верхньому реєстрі, а також гармонічній мові, яку наслідує канадський митець.

Підсумовуючи зазначимо, що колекція п'єс *Con intimissimo sentimento* являє собою збірку дуже камерних мініатюр, що зачаровують перш за все своїм неясковим, таємничим колоритом, який вдало підкреслюється імпресіоністичною стилістикою та максимально тихою динамікою. Завдяки цим обраним виразовим засобам виникає враження певної відстороненості, евфемерності музичних образів, а кожна п'єса сприймається скоріш як спогад, а не відображення реального буття.

3.4. *Barcarolle* (2013), як приклад композиторської інтерпретації сонатно-симфонічного циклу

У творчому доробку М.-А. Амлена *Barcarolle* (2013) виявляється єдиним взірцем крупної форми. Вона написана за замовленням для Рурського фортепіанного фестивалю з нагоди його двадцять п'ятої річниці. Світова прем'єра твору відбулася 29 червня 2013 у виконанні самого автора в *Philharmonic Hall* у німецькому місті Ессен (*Essen*) [166]. Як і більшість опусів канадського митця, *Barcarolle* має посвяту. В цьому випадку композитор присвятив п'єсу відомому норвезькому піаністові Лейфу Ове Анднесу (*Leif Ove Andsnes*).

За своєю композиційною побудовою це чотиричастинний твір, який має досить цікаву жанрову інтерпретацію. М.-А. Амлен поєднує у ньому риси притаманні баркаролі – повільний темп, розмір кратний 3/4 (12/8, 9/8, 6/8) та принципи побудови загальної драматургії, які відповідають основним критеріям сонатно-симфонічного циклу, проте у більш вільній манері, властивій його пізньоромантичному та імпресіоністичному трактуванню. Не зважаючи на відсутність явного темпового контрасту між частинами, кожна із них в певному сенсі демонструє притаманні саме їй ідейно-змістовні константи. Перша частина з позиції розвитку музичного матеріалу є досить активною та насиченою, Друга частина виступає у якості ліричного центру, Третя частина, хоча і не виявляє явної танцювальної жанрової основи, також відзначається активним, дієвим характером. Четверта частина виконує завершальну, підсумовуючу функцію. Таким чином виникає збагачення жанрової основи, що створюється завдяки поєднанню в одному творі декількох жанрових ознак⁴⁶.

Привертає увагу також спосіб репрезентації музичного матеріалу, обраний М.-А. Амленом. Розглядуваний твір за своїм образним строем

⁴⁶ Цей принцип композиторської роботи вже спостерігався й у інших творах М.-А. Амлена, зокрема в транскрипціях та п'єсі *Ländler III* зі збірки п'єс «*Con intimissimo sentimento*», що дає підстави вважати такий творчий метод одним із досить суттєвих стилів канадського майстра.

виявляється близьким до імпресіоністичних примарно-фантастичних чи піднесено-чарівливих музичних картин, як *Gaspard de la nuit* М. Равеля, або деяких із ранніх творів О. Мессіана, наприклад, «Вісім прелюдій для фортепіано» (1928-1929). Такий ефект досягається задіянням певних художньо-виразових засобів, властивих імпресіоністичному стилю. Одним із них виявляється колористичне трактування інструменту, створення цікавих звукових поєднань завдяки специфічному підходу до педалізації.

Щоб краще збагнути сутність творчого задуму, наведемо авторський коментар: «За деякими винятками, я вирішив не використовувати традиційні вказівки педалі в цій п'єсі, так як її інтерпретація має набагато складнішу природу, ніж може бути передано навіть через найдетальнішу нотацію, і буде залежати в значній мірі від природи інструменту, а також виконавського простору. Для більшої частини п'єси я мав намір створити майже постійну звукову млу; виконавці не повинні боятися дозволити гармоніям і фактурам змішатися в набагато більшій мірі, ніж зазвичай очікується. Чіткі зміни педалей дуже рідкі, і я вказав тільки ті, які безумовно хочу, або ті, які можуть бути визнані за необхідні. Крім цих вказівок, я повністю довіряю розуму і досвіду виконавців»⁴⁷ [166]. Також митець радить виконавцям фактично повсякчас застосовувати і педаль *una corda* [там само], яка допомагає створенню примарного звукового колориту інструменту та часто застосовується саме у імпресіоністичній музиці.

Наступним художнім засобом, що кореспондує із обраною манерою музичного висловлювання та допомагає задіяти велике різноманіття гармонічних барв і нюансів, є використання розширеної тональності. В *Barcarolle* композитор відмовляється від позначення ключових знаків, що дає змогу більш вільно трактувати ладо-гармонічні зв'язки у творі. Іншим,

⁴⁷ «With some exceptions, I have chosen not to use traditional pedal indications in this piece, since the handling of it is of a much more complex nature than could possibly be conveyed through even the most detailed notation, and will depend largely on the nature of the instrument, as well as the performing space. For most of the piece, I've intended an almost constant haze of sound; performers should not be afraid to let harmonies and textures blend to a much greater extent than is usually expected. Clear pedal changes are very infrequent, and I've indicated only those which I definitely want, or those that may be found necessary. Beyond these indications, I trust intelligence and experience of performers entirely» [166].

досить визначальним виразовим елементом музичної мови, завдяки якому досягається ефект фантастичної таємничості та певної відстороненості, виступає обрана динамічна градація. В означеному випадку це різні нюанси *p*, які виявляються визначальними для всієї п'єси, а саме *pp*, *ppp*, *pppp*.

У відношенні композиційно-драматургічної специфіки твору, варто відзначити досить оригінальне композиторське втілення, обране митцем для кожної із частин циклу.

Перша частина (*Calmissimo, ondeggiando*) (спокійно, погойдуючись), розпочинається із рівномірного погойдування фігурацій восьмих на *ppp sempre* у низькому регістрі фортепіано. Їх мелодична лінія заснована на висхідному а потім низхідному октавному русі на звуці *b*, що виникає у субконтроктаві, поступово підіймається до малої, після чого знову повертається до субконтроктави. Такий октавний рух на ноті *b* стає остинатним та витримується протягом всієї Першої частини, лише інколи зазнаючи невеликих змін. Наведене вирішення басу робить можливим виконання педальної ремарки *Pedale quasi tenuta sempre*, оскільки фактично залишається незмінним каркасом, на фоні якого звучать усі інші гармонічні переміни, що утворюються за допомогою хроматизованої мелодії у партії правої руки.

Після такого підкреслено баркарольного своєрідного вступу (тт. 1-2) в верхньому голосі виникає ритмічна фігура із трьох шістнадцятих, яка виявляється ключовою для загальної драматургії *Barcarolle*. З'являючись в різноманітних інтонаційних варіантах і в інших частинах, вона виконує функцію ритмічної лейтформули, об'єднуючи цикл. Закладені в згаданій ритмоформулі початкові інтонації отримують у Першій частині подальший розвиток, поступово ніби розгортаючись, та надаючи таким чином цьому мелодико-ритмічному звороту значення своєрідного тематичного ядра.

Звертаючись до форми Першої частини, у зв'язку із в певному сенсі імпровізаційною природою становлення тематизму, який вільно розвивається на остинатній басовій основі, складно виокремити досить чіткі границі між

етапами його розростання. Однак, виходячи із логіки наявних в нотному тексті фактурних та мелодичних змін, можна умовно відзначити кілька розділів.

Перший розділ заснований власне на експонуванні ритмічної лейтформули та розвитку тематизму, закладеного в її інтонаційній основі. Другий розділ (тт. 15-27) являє новий варіант попередньо представленого тематизму, який однак відрізняється більшою фактурною насиченістю. У партії правої руки в динамічній градації *pp* продовжує вільно розвиватися мелодичний матеріал першого розділу, а в партії лівої руки виникає виразний середній голос, що позначається акцентами. Із його появою дещо корегується мелодична лінія басу. Вона стає більш примхливою, й допускає тепер появу не лише остинатного звуку, який при цьому все рівно виявляється домінуючим та забезпечує майже незмінну гармонічну основу, але й інших звуків.

Третій розділ (тт. 27-41) заснований на новому варіанті первинного тематизму. На відміну від двох попередніх, він дещо більш масштабний за своїм обсягом та містить два речення. На початку першого із них композитор змінює ритмічну організацію мелодії у верхньому голосі, яка тепер звучить тріолями шістнадцятими тривалостями, що потім плавно переходять в акорди. Увагу привертає також ремарка *assolutamente senza cresc.!* (абсолютно без кресендо!), що підкреслює для виконавця необхідність й надалі залишатися у рамках *pp* та початкового трохи відстороненого, таємничо-фантастичного характеру звучання.

Друге речення є подібним за своєю структурою до першого, оскільки тут також чергуються два види фактури. На його початку (тт. 33-41), повертається звична ритмічна організація шістнадцятих, в яких продовжують розвиватися інтонації початкового тематизму, а в акордовій частині композитор застосовує багатозвучні співзвуччя, що мають у своєму складі шість звуків, організованих секундовими інтервалами. Зазначимо, що використання інтервалу секунди у різних варіантах, як у складі акордів, так і

пасажів, є однією із характерних ознак композиторської манери музичного висловлювання.

Завершується Перша частина *Barcarolle* невеликою кодою (тт. 41-48) в якій виокремлюються два розділи. Перший (тт. 41-45), позначений ремаркою *sussurando* (пошепки), відзначається розподіленими між партіями обох рук фігураціями із тридцять других, в яких переважають співзвуччя складені із секунди та терції. Наступний розділ (тт. 45-48) являє низхідний пасаж із примхливою мелодичною лінією, що підводить до звуку *b* у контроктаві, з якого власне й розпочиналась частина. Тут, за задумом автора, повинен відбутися динамічний спад, а останнє співзвуччя, основою якого є квінта в басовому регістрі та семизвучний складені із секунд акорд у середньому регістрі фортепіано, має ніби розчинитися у прозорому, майже невагомому звучанні *pppp*.

Друга частина відокремлена від попередньої ферматою над кінцевою подвійною тактовою рисою. Вона має темпове позначення *L'istesso tempo* яке однак взяте М.-А. Амленом у дужки, що нашттовхує на думку про темпові зміни, котрі не мають бути значними, а скоріше підпорядкованими загальному характеру твору, означеному у Першій частині. Однак, виконуючи функцію ліричного центру циклу, ця частина все ж вносить у розвиток *Barcarolle* новий відтінок. Про це свідчить ремарка на початку *trasparente, lontano* (прозора, віддалено). Друга частина має більш чітко окреслену структуру та демонструє ознаки двочастинної репризної форми. Розпочинається вона зі вступу (тт. 49-51) де протиставляються два тематичні елементи: поступовий низхідний рух акордів в нюансі *pp* та ритмічна лейтформула, що має звучати у високому регістрі на *ppp*, ніби своєрідне відлуння.

Перший розділ Другої частини являє період неповторної будови із трьох речень. Перші два із них мають дещо подібну структуру. Кожне розпочинається акордовими послідовностями в партії обох рук а в кінці виникає ритмічна лейтформула із трохи видозміненою, у порівнянні із

початковим своїм варіантом у Першій частині, мотивною складовою. Однак в рамках цих двох речень ритмоформула також зазнає певної видозміни. У кінці першого речення вона представлена в оригінальному ритмічному вигляді, з новим варіантом свого інтонаційного наповнення. В кінці другого речення проводиться двічі, у варіанті шістнадцятих тривалостей та наступним інтонаційним вирішенням, а також у ритмічному збільшенні, тобто четвертними тривалостями із збереженням попереднього інтонаційного варіанту. Третє речення вирізняється за структурою, тому що складається цілком із акордових послідовностей. Останні два такти відзначені поступовим низхідним рухом і авторською ремаркою, що відображає характер тембрального забарвлення звучання *ppp nero* (темний), притаманний природі низького регістру.

Серединний розділ Другої частини слідує безпосередньо після першого, та пов'язаний із ним гармонією останнього акорду, що лишається витриманою та переноситься на початкові такти середини. Цей новий розділ вносить певний контраст. На зміну стриманому акордовому викладу приходять примхлива мелодія квазі-імпровізаційного складу, що вільно розвивається на фоні акордів у партії лівої руки. Тут композитор також виписує ремарку, що підкреслює тембрально-колористичну сторону теми. Оскільки вона записана у верхньому регістрі фортепіано, митець обирає термін *lontanissimo* (дуже віддалено), покликаний звернути вагу на легкість, невагомість звучання. Це, в сукупності із відповідним способом педалізації (*fluttuante*)⁴⁸, який виявляється основним для Другої частини, створює ефект своєрідної звукової перспективи, що надає цій темі фантастичного, відстороненого характеру.

Третій розділ Другої частини також безпосередньо виявляється пов'язаним із попереднім. В першому такті в партії лівої руки виникає

⁴⁸ Використовуючи цей термін, що може бути перекладений як «коливаючись», «погойдуючись», М.-А. Амлен, вочевидь, мав на увазі вібруючу педалізацію, однак таким чином він влучно передав саме бажаний ним фонічний ефект постійних невеличких педалейних перемін, які в силу своєї непомітності утворюють ледь вловиме нашарування гармоній й надають звучанню фактури певної нестійкості, перемінності.

рівномірний акордовий рух, що був притаманний Першому розділу форми, у той час як в партії правої руки ще протягом одного такту та перших двох долей наступного такту (тт. 76-77) завершується розвиток тематизму середини. Наступні декілька тактів засновані на висхідному акордовому русі, а в кінці в високому регістрі звучить ритмічна летформула. Над останньою паузою виставлена фермата з ремаркою *molto lunga*.

Третя частина (*L'istesso tempo*), написана у двочастинній безрепрізній формі із кодою, та може розглядатися у якості своєрідного підсумку двох попередніх частин, оскільки вбирає в себе тематичні і фактурні елементи кожної із них. Перший розділ Третьої частини (тт. 84-93), позначений вказівкою *sempre ugualissimo, calmissimo* (весь час дуже рівно, дуже спокійно). Він розпочинається із теми, заснованої на фігураціях шістнадцятими у партії правої руки. Викладена одноголосно в динамічному нюансі *ppp* та верхньому регістрі, ця тема отримує фантастичний трохи відсторонений характер. Однак, вже через два такти (тт. 86) до її розвитку долучається компанемент в басовому регістрі в партії лівої руки, також заснований на фігураціях шістнадцятими. Завдяки частій появі в них звуку *b* виникає певна аналогія із тематизмом Першої частини. Наступна фактурна видозміна відбувається в т. 87, де композитор додає середній голос, що являє собою виразні мотиви на низхідних квінтових та секундових інтонаціях. Відзначимо, що подібне фактурне вирішення, пов'язане із вплітанням у загальний розвиток акцентованого середнього голосу також кореспондує до Першої частини, а саме її Другого розділу. Появі наступного, Другого розділу Третьої частини циклу передую зв'язка (тт. 94-95) заснована на неспинному русі шістнадцятих, в якому переважає секундовий інтервал.

Другий розділ (тт. 96-111), написаний у формі періоду неповторної будови із трьох речень, вносить певний контраст, оскільки в ньому представлена нова тема, яка звучить в акордовому викладенні. В ній композитор підкреслює танцювальний характер, що створюється завдяки повторюваній ритмічній фігурі восьмої та четвертої, а також обраному

штриху (стакато під лігою). Поступово розвиваючи тематизм, митець майстерно вплітає в нього ритмічну лейтформулу. Вона виникає в кінці першого речення (тт. 99-100) на фоні витриманої гармонії в партії правої руки, проте у другому реченні означений лейтрим вже не з'являється.

У Третьому реченні відбувається зміна фразування. Тепер замість цільної ліги, такт розділяється двома лігами на початку першої та шостої долей у розмірі $9/8$, що підкреслює синкопу на шостій долі та створює враження своєрідного ритмічного погойдування. У означеному реченні знов виникає середній голос із виразними інтонаціями та ремаркою *poco in rilievo* (трохи рельєфно). Завершує Третю частину кода (*poco a poco più lontano e oscuro* поступово віддаляючись та похмуро)), де спочатку на фоні остинатного звуку *b* в контроктаві звучить пасаж, в якому задіяні співзвуччя із секундами, а в заключних тактах лишається лише один звук, що чотирикратно повторюючись, ніби розчиняється у педальній млі. В кінці виписана пауза із ферматою *lunghissima* (дуже довго).

Четверта частина дуже лаконічна та може розглядатися як фінальне висловлювання автора. Вона складається лише із чотирьох тактів. В першому із них представлена чотиризвучна тема, яка має прозвучати в найгучнішому нюансі для всього твору – *mp*, що підкреслює її значимість. Вона заснована на двох висхідних мотивах в котрих відчувається інтонація питання, а останній із цих звуків – акорд в якому задіяний інтервал секунди, надає інтонації нотку щемливості. Останнє співзвуччя зависає у звуковому просторі та має поступово згаснути у тиші. В четвертому такті М.-А. Амлен виписує фермату *lunghissima*, та не ставить заключну тактову риску, підкреслюючи тим самим, що питання лишається без відповіді, а фінал твору лишається відкритим.

Отже, композиторська інтерпретація сонатного циклу, представлена у *Barcarolle*, відзначається збагаченням змістовної складової частин при збереженні загальний ознак властивих кожній із них. Привертає увагу поєднання в одному творі декількох жанрових ознак (жанрів сонати та

баркароли). Композитор використовує імпресіоністичні засоби музичної виразності: розширену тональність, підкреслено колористичне трактування регістровки і педалізації. Цікавою творчою знахідкою є дуже лаконічна Четверта частина, заснована на чотиризвучній фразі з питальною інтонацією, яка лишається без відповіді, а фінал таким чином є відкритим. У манері композиторського висловлювання необхідно відзначити часте застосування інтервалу секунди, який виявляється знаковим для стилю М.-А. Амлена, оскільки використовується й у інших творах канадського митця.

Висновки до Розділу 3

Оскільки М.-А. Амлен є видатним піаністом-віртуозом, досить закономірним видається той факт, що й у своїй композиторській творчості він відводить провідне місце саме фортепіанній музиці, в якій втілюються добра обізнаність музиканта із виконавською специфікою інструмента.

Композиторська творчість М.-А. Амлена нерозривно пов'язана із його виконавською практикою, що дозволяє вбачати в ньому продовжувача мистецької традиції піаністів-віртуозів та композиторів – Ф. Ліста, Ш.-В. Алькана, Ф. Бузоні, Л. Годовського. В творах Амлена-композитора певним чином втілюються препертуарні вподобання Амлена-виконавця, адже він застосовує як окремі принципи піаністичної організації музичного матеріалу, так і способи роботи із ним, котрі відсилають до стилю того чи іншого композитора, чиї твори канадський піаніст включає у свої програми.

У жанровому відношенні перевага надається варіаціям, транскрипціям, проте у його доробку представлені також фортепіанні мініатюри, цикли мініатюр, та єдиний взірець втілення композитором сонатно-симфонічного циклу – *Barcarolle*. Відмінною рисою стилю канадського майстра можна вважати прагнення до індивідуального трактування кожного із означених жанрів.

Для творчого осмислення варіаційного жанру властиве поміщення в рамках одного варіаційного циклу, окрім основної теми, ще декількох побічних, котрі можуть бути представлені як у вигляді своєрідних гармонічних та фактурних відсилок до стилів конкретних композиторів або епох, так і переосмислених музичних цитат. Відмінною рисою творчої інтерпретації М.-А. Амленом цитованого матеріалу виявляється зміна окремих мелодичних та гармонічних елементів оригіналу. Завдяки цьому він набуває декількох смислових значень, відсилаючи як до стилю автора цитати, так і до специфіки сучасного музичного висловлювання, і набуває значення гіперпосилання у нотному тексті. Водночас такий творчий метод переінтерпретації вихідного тематизму може розглядатися у якості відсилки до техніки письма на *cantus firmus*.

До більш загальних композиційних моментів, властивих варіаційним циклам М.-А. Амлена, варто віднести тяжіння до наскрізності, що проявляється перш за все на рівні драматургії цілого. Композитор доволі часто об'єднує між собою декілька варіацій, що утворюють мікроцикли всередині циклу, які інколи навіть створюють окремий розділ форми. При цьому загальна лінія становлення і розвитку є зазвичай спрямованою до фіналу і вибудовується за допомогою детально продуманого та означеного в нотному тексті динамічного плану і чіткого розмежування розділів.

Наступним важливим для композиторської творчості М.-А. Амлена жанром є транскрипція. У контексті вивчення специфіки композиторського стилю М.-А. Амлена окремий інтерес представляють такі транскрипції, як *Tico-Tico No Fubá*, *Triple étude (after Chopin)*, *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, *The Minute Waltz, in seconds*, оскільки вони найбільш яскраво демонструють оригінальний підхід до композиторської інтерпретації музичного матеріалу першоджерела. У транскрипції *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, М.-А. Амлен завершив розпочату Л. Годовським транскрипцію Етюд № 1 *f-moll op. post* Ф. Шопена, спираючись на її вцілілий манускрипт. В ній канадський митець досягає органічного поєднання власної манери

письма зі стилем Л. Годовського, що, вочевидь, обумовлене подібністю їх творчих методів. Як для Л. Годовського, так і для М.-А. Амлена при написанні транскрипцій властива композиторська винахідливість в роботі із обраним для транскрибування музичним матеріалом, його майстерне варіювання, при якому загальні обриси вихідного тематизму залишаються незмінними, розкриття в ньому віртуозного потенціалу, шляхом ускладнення фактури, задіянні найрізноманітніших видів фортепіанної техніки.

Для індивідуальної трактовки жанру транскрипції притаманне збагачення жанрової основи, що проявляється в об'єднанні в одному творі ознак декількох жанрів. Наприклад, транскрипція *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, може бути сприйнята як композиторськи майстерно осмислена концертно-віртуозна п'єса, що є властивим для стилю Л. Годовського. Водночас завдяки значному посиленню в ній технічної сторони, ця транскрипція може слугувати своєрідним інструктивним матеріалом, що своєю складністю в певному сенсі полегшує освоєння оригінального твору, й відсилає до творчого методу Ф. Бузоні. Подібне трактування жанру представлено і в транскрипції *Triple Étude (after Chopin)*, де втілена творча ідея Л. Годовського про контрапунктичне поєднання трьох *a-moll*'них етюдів Ф. Шопена, і яка також поєднує у собі жанрові ознаки віртуозної концертної обробки та ускладненого інструктивного твору, створеного для подолання технічних труднощів вихідного музичного матеріалу.

Означений підхід до інтерпретації розглядуваного жанру наявний і в *Tico-tico no fubá*, де комбінуються жанрові ознаки транскрипції на популярну мелодію й декількох класичних зразків, що представлені у якості переосмислених цитат. Відмінною рисою осмислення оригіналу, що береться для транскрипції як в *Triple Étude (after Chopin)*, так і в *Tico-tico no fubá* виявляється задіяння принципів роботи, що відсилають до старовинної техніки письма на *cantus firmus*, та застосування контрапункту. Окрім транскрипцій, подібний творчий метод можна прослідкувати і в інших творах митця, зокрема у *Ländler III* із циклу мініатюр *Con intimissimo sentimento*. У

цій п'єсі митець уміло поєднує жанрові ознаки лендлеру та старовинного французького рондо.

Окремий інтерес становить також транскрипція *The Minute Waltz, in seconds*, що, як і *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, відзначена прагненням митця до комбінування різних стилів в рамках одного твору. В цьому випадку авторському переосмисленню піддається реприза Вальсу ор. 64 № 1 *Des-dur* Ф. Шопена. М.-А. Амлен додає до неї дисонантні співзвуччя, викладаючи мелодію вальсу переважно у секундових інтервалах, та вводить цитату із вальсу Й. Штрауса «На прекрасному блакитному Дунаї». Поєднуючи між собою ці два доволі різні вальси, які співставляються один із одним в умовах сучасної музичної мови, відзначеної дисонантністю, композитор втілює у цьому творі такі актуальні у сучасному мистецтві естетико-філософські принципи як дещо іронічне відношення до мистецького надбання минулого та діалог культур.

У збірці-асортименті фортепіанних мініатюр *On the short side (An assortment of miniatures)* також представлені багато п'єс, відзначених оригінальністю композиторського мислення. Споміж них можна виокремити мініатюри написані у якості музичної подяки або натхненні певною урочистою нагодою: *Petite page d'album* є подякою гостинному Токійському подружжю, *My feelings about chocolate (a very short sonata for piano)* є зразком оригінальної інтерпретації сонатного жанру, близької за своєю сутністю до скарлаттієвських *Essercizi* та створена як дарунок німецькому менеджеру, котрий давно прохав у М.-А. Амлена автограф манускрипту, *Little nocturne* – лірична мініатюра, написана з нагоди ювілею давнього друга митця; п'єси, що є першою пробою пера композитора (*Two short studies*); твори написані на замовлення колег-музикантів (*Meditation on Laura (after David Raskin, No choice but to run)*).

Також у *On the short side* є декілька мініатюр, що важко віднести до будь-якої групи – це перекладення оркестрової партитури Маленького адажіо із балету О. Глазунова «Пори року», гумористичний біс на основі Вальсу

А. Діабеллі *Suggestion diabolique*, віртуозна транскрипція на тему «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова *Étude fantastique on Rimsky-Korsakov's Flight of the bumblebee*, та каденція до «Угорської рапсодії № 2» Ф. Ліста, котра, хоча й не є в повному сенсі транскрипцією, демонструє певну подібність із цим жанром, що проявляється у механізмах композиторської трактовки музичного матеріалу оригіналу.

Особливо помітним це виявляється при сприйнятті каденції у контексті цілісного твору, тобто «Угорської рапсодії № 2». В цьому випадку очевидною стає подібність до таких транскрипцій М.-А. Амлена, як *The Minute Waltz, in seconds* і *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, оскільки в усіх цих п'єсах відбувається співставлення стилів із подальшим їх синтезом, завдяки чому стильові границі твору виявляються розширеними й, водночас, порушеними. Така манера творчої інтерпретації музичного матеріалу утворює умови для культурно-діалогічної взаємодії в рамках одного твору декількох стилів та епох, а також відображує властиве індивідуальному стилю митця іронічне осмислення зразків минулих століть.

Оригінальний підхід до трактовки циклічності демонструється М.-А. Амленом у збірці п'єс *Con intimissimo sentimento*, яка не становить монолітного циклу із непорушною драматургічною лінією. Авторським задумом передбачається можливість виконавця обрати декілька п'єс і на їх основі самому створити своєрідний мікроцикл, однак автор не виключає й виконання збірки цілком. Спільним для усіх представлених в *Con intimissimo sentimento* п'єс виявляється загальний ліричний, часом трохи потаємний і навіть фантастично-відсторонений образний стрій, та превалювання імпресіоністично-джазової гармонічної мови. Досить суттєвим моментом є і відсутність посвят, що зазвичай не є властивим для стилю письма М.-А. Амлена. Означений факт може свідчити про прагнення композитора висловити особистісні почуття, сказати цією музикою саме від свого імені, не виокремлюючи якусь персону, до якої так чи інакше кореспондує твір при наявності присвяти.

Твором, який репрезентує звернення М.-А. Амлена до не типової для його творчості музичної форми, а саме сонатно-симфонічного циклу, є *Barcarolle*, що привертає до себе увагу оригінальним підходом композитора до змістовного наповнення. Митець комбінує в одному творі ознаки жанру баркароли із специфікою побудови драматургії чотиричастинного сонатного циклу у його пізньоромантичній, навіть імпресіоністичній трактовці. Це проявляється в відсутності явного темпового контрасту між частинами, при збереженні притаманних їм ідейно-змістовних ознак. Також М.-А. Амлен задіює такі притаманні імпресіоністичному стилю письма виражальні засоби, такі як колористичне трактування фортепіано, і розширену тональність.

Окрему увагу в циклі привертає відкритий фінал, що створюються завдяки дуже лаконічній четвертій частині, яка завершується на питальній інтонації, котра не отримує розв'язання, та введенням до фактури ключового для стилю М.-А. Амлена інтервалу секунди. Застосування цього інтервалу можна вважати відмінною рисою манери письма композитора, оскільки він часто зустрічається і в інших творах канадського майстра.

Засновуючись на проведеному аналітичному розгляді творів М.-А. Амлена, які представляють зразки різних жанрів, зазначимо, що у своєму композиторському стилі канадський музикант здебільшого виступає у якості *композитора-коментатора*, оскільки тяжіє до органічного поєднання в рамках одного твору декількох стилів або творчих методів, що відсилають до манери музичного висловлювання як окремих композиторів, так і певних історичних епох, та творчо переосмислює їх у контексті власної манери письма. Означений аспект проявляє себе на декількох рівнях. Одним із них є фактурна організація, яка у композиторському стилі М.-А. Амлена відзначена оригінальністю й виявляється своєрідним маркером його манери письма. Характерними є задіяння найрізноманітніших видів фортепіанної техніки, поліфонічна насиченість, підкреслення віртуозності, технічної складності. Водночас в такому підході до фортепіанної фактури можна прослідкувати паралель із стилем видатних піанстів-віртуозів: Ф. Шопена,

Ф. Ліста, Ш.-В. Алькана, Ф. Бузоні. У поліфонічній насиченості, що також притаманна фактурному вирішенню багатьох п'єс М.-А. Амлена, можна віднайти вплив манери письма М. Метнера. Подібність між цими двома митцями вбачається й в тому, що М.-А. Амлен, як і М. Метнер, є активним виконавцем власних творів, однак через фактурну та технічну складність на сьогоднішній момент деяка їх частина представлена лише в авторській інтерпретації.

Наступним рівнем композиторського стилю канадського митця є гармонія. Для манери висловлювання М.-А. Амлена найбільш властиве об'єднання імпресіоністичних та джазових гармоній, що відсилають до стилів імпресіоністів: К. Дебюссі, М. Равеля і джазових композиторів: Дж. Гершвіна, М. Капустіна. Інколи можна віднайти наслідування гармонічній мові й інших митців, наприклад О. Мессіана, або С. Прокоф'єва.

Третій умовний рівень, безпосередньо пов'язаний із композиторським коментуванням музичної спадщини, торкається залучення в дещо переосмисленому вигляді тематизму інших авторів. Серед композиторів, чия музика досить часто обирається М.-А. Амленом для цитування – Ф. Шопен, Ф. Ліст, Л. Бетховен. Однак, М.-А. Амлен не обмежується цитуванням загальноновизнаних шедеврів світової класики, а охоплює навіть найбільш віддалені у часі історичні епохи – Середньовіччя і Ренесанс. Доволі притаманною рисою стилю канадського композитора є поміщення в рамках одного твору цитат митців різних епох і стилів, що є відзеркаленням у його композиторському стилі сучасних мистецьких тенденцій, зокрема діалогу культур та інтертекстуальності, яка є одним із основних художніх проявів постмодерної естетики.

ВИСНОВКИ

Всебічний розгляд індивідуального стилю М.-А. Амлена у контексті взаємодії його виконавської та композиторської складових дозволив дійти наступних висновків.

1. М.-А. Амлен не висловлює свої естетичні орієнтири, однак, спираючись на його коментарі та нотатки до власних опусів, можна зауважити, що творчість митця втілює певні сучасні культурно-естетичні феномени. Окремі аспекти його мистецької діяльності є відображенням постмодерних творчих принципів. У виконавському мистецтві М.-А. Амлена вони проявляються у виборі репертуару, значну частину якого складають твори маловиконуваних композиторів. Для композиторської творчості М.-А. Амлена притаманне активне звернення до музичних взірців минулого, що представлені у якості цитат, та їх іронічне переосмислення, інтертекстуальність. Іншим інструментом осмислення діяльності митця може виступати концепція діалогу культур. Вона яскраво проявляється у прагненні піаніста об'єднати на наблизити між собою твори композиторів, що належать до різних стилів та епох, представлених в рамках однієї концертної програми. Уособлюючи *об'єктивний тип виконавця*, М.-А. Амлен уникає підкреслення відмінностей між творами, обираючи при інтерпретації кожного окремого твору подібний, дещо об'єктивно-відсторонений спосіб репрезентації. Таким чином музикант наближує між собою виконувани опуси та створює умови для їх культурно-діалогічної взаємодії. Іншим проявом діалогічності може виступати прагнення музиканта поєднати у своєму репертуарі творчість композиторів, які були представниками протилежних філософсько-естетичних поглядів на музичне мистецтво: М. Метнера та Ф. Бузоні, чий доробок привертає значну увагу канадського музиканта.

2. Довершена майстерність володіння інструментом дозволяє М.-А. Амлену обирати репертуар, виходячи із власних мистецьких інтересів. В його репертуарі, що включає твори композиторів різних стилів та епох, можна виокремити певні стильові механізми, які вирізняють його

виконавське амплуа. До них відносяться превалювання транскрипцій та обробок, монографічність, що характерна здебільшого для студійних альбомів та пов'язана із масштабним охопленням творчості як одного композитора, так і декількох митців, котрі відносяться до однієї епохи. Суттєвою особливістю індивідуального виконавського стилю М.-А. Амлена є інтерес до музики видатних піаністів-композиторів – К. Сорабджі, Ш.-В. Алькана, Ф. Бузоні, С. Фейнберга, Л. Годовського, М. Метнера. С. Рахманінова, О. Скрябіна, твори більшості із яких не входять до загальновиконуваного репертуару.

У виконавській діяльності М.-А. Амлена ми виокремлюємо два творчих періоди. Перший період (1985-2006 рр.) відзначається перевагою віртуозних опусів. Піаніст також популяризує та актуалізує музику рідковиконуваних авторів Ш.-В. Алькана, Л. Годовського, М. Метнера. У другий період акцент в репертуарі переміщується на інтерпретацію доробку маловиконуваних митців, а також на творчість Віденських класиків: Й. Гайдна, В. Моцарта, в меншій мірі Л. Бетховена.

Суттєвим моментом для визначення специфіки виконавського стилю канадського піаніста є включення до репертуару власних опусів. В перший період творчості перевага надавалася транскрипціям та мініатюрам, а в другий період – варіаційним циклам. Жанрова палітра репертуару М.-А. Амлена включає як мініатюри так і твори крупної форми.

3. Поєднання виконавського та композиторського аспектів надало можливість вбачати у творчій діяльності М.-А. Амлена продовження мистецької традиції піаністів-композиторів. Він синтезує два її напрямки, оскільки в репертуарному відношенні тяжіє до лістівсько-бузонієвської традиції, що пов'язана із превалюванням у програмах виступів творів інших композиторів, а в композиторському відношенні він виявляється найближче всього до Л. Годовського, який продовжив започатковану Ф. Шопеном традицію композитора-виконавця. Особливо помітними художні паралелі

між творчістю Л. Годовського та М.-А. Амлена виявляються у композиторському підході до жанру транскрипції.

4. Концертно-виконавська діяльність М.-А. Амлена включає найрізноманітніші види взаємодії зі слухацькою аудиторією, як традиційні так і сучасні. Одним із них є концертні виступи. Вивчення представлених на інтернет ресурсах відео- аудіоматеріалів надало можливість виявити принципи за якими митець вибудовує програми власних виступів. Серед них включення до однієї концертної програми творів, що репрезентують різні стилі та епохи, переважання музики маловиконуваних композиторів, інтерес піаніста до яскраво-віртуозних п'єс та до музики композиторів-класиків, у другому періоді виконавської творчості. Тут варто відзначити творчість Й. Гайдна, оскільки в результаті активного включення піаністом у концертні програми окремих його сонат, згодом виникло три студійних альбоми, цілковито присвячених доробку віденського майстра. Таке своєрідне перенесення результатів концертної практики на студійні альбоми є однією із відмінних рис індивідуального стилю М.-А. Амлена, а означений метод роботи застосовується ним при створенні більшості *CD*-дисків, та підкреслює тісний взаємозв'язок звукозаписувальної та концертної практик.

Іншим аспектом, який відображає сучасні мистецькі тенденції у виконавській творчості М.-А. Амлена, виявляється включення творів гумористично-іронічного змісту. Канадський піаніст виконує як власні, так і створені іншими авторами опуси. При їх репрезентації музикант увиразнює гумористичний контекст за допомогою манери триматися за інструментом, котра тут відзначається або підкресленою стриманістю і серйозністю, або надмірною демонстрацією образно-змістовної сторони мініатюри за допомогою перебільшених ігрових жестів та міміки.

5. Традиційним способом спілкування виконавця із слухацькою аудиторією є також запис студійних альбомів. Дискографія М.-А. Амлена відзначена масштабністю та на сьогоднішній момент налічує близько 100 *CD*-дисків. Суттєвим компонентом індивідуального стилю М.-А. Амлена,

який яскраво втілюються саме в його звукозаписувальній діяльності є регулярність виходу релізів. Канадський митець створює від одного до трьох альбомів щороку. Однак в 2001 й 2005 роках ним було записано чотири, а в 1999 та 2006 роках рекордні сім альбомів протягом року. Така активна студійна практика в значній мірі вирізняє М.-А. Амлена серед інших піаністів-сучасників та музикантів більш старшого покоління. Для студійних альбомів, на відміну від концертних програм, притаманна монографічність, прагнення найбільш повно охопити творчість конкретного композитора, або презентувати творчість композиторів, що належать до однієї епохи. Певною спільною рисою для концертних програм та студійних альбомів виявляється актуалізація творчості маловиконуваних композиторів: Ш.-В. Алькана, М. Метнера, Л. Годовського, С. Фейнберга.

До новітніх способів взаємодії М.-А. Амлена-виконавця із слухачами відносяться різноманітні відеоматеріали, що переміщують діяду «виконавець-слухач» у віртуальну площину. М.-А. Амлен приймає участь у мистецьких проектах, радіопередачах та створенні документальних фільмів, які проливають світло на певні аспекти його творчого життя, погляди на фортепіанне мистецтво, допомагають зазирнути до творчої лабораторії митця, спробувати осягнути деякі секрети його виконавської майстерності.

б. Визначальними рисами виконавського стилю М.-А. Амлена є філігранність виконання, технічна бездоганність та детальна продуманість усіх найменших деталей твору. Музикант віднаходить найрізноманітніші тембральні барви та найтонші динамічні нюанси, що дозволяє в повній мірі розкрити весь спектр звукових можливостей фортепіано. Така багата темброво-динамічна палітра створюється піаністом за допомогою застосування різних видів туше та задіянням усього потенціалу педальної звучності інструменту. Всі означені художні засоби завжди є доцільно підібраними та призваними найбільш повно увиразнити художньо-змістовну сторону виконуваного твору. Також відмінною рисою виконавського стилю канадського віртуоза є точне дотримання усіх нюансів авторського нотного

тексту, прагнення якомога точніше донести композиторський задум. Тільки інколи інтерпретатор робить невеликі відхилення від авторських ремарок, що, втім, сприймаються як прагнення точніше донести певні, важливі нюанси нотного тексту, не порушуючи передбаченої композитором драматургії та зберігаючи незмінною образно-змістовну сторону виконуваного твору. Все це дає підстави віднести М.-А. Амлена до *об'єктивного типу виконавця*, який втілює одну із ключових складових класичної звукотворчої волі (за К. Мартінсенем), а саме прагнення до довершеної продуманості найтонших нюансів виконуваного твору. Однак на відміну від виконавця статичної звукотворчої волі, він не обмежується лише класичним репертуаром а реалізує цю основну звукотворчу установку на іншому, більш широкому репертуарному рівні.

7. У композиторському доробку М.-А. Амлена превалюють твори для фортепіано соло, що представлені переважно жанрами варіацій, транскрипцій, мініатюрами та циклом мініатюр та однією п'єсою, що є оригінальною трактовкою сонатно-симфонічного циклу – *Barcarolle*. При зверненні до означених жанрів М.-А. Амлен демонструє індивідуальний підхід до їх інтерпретації, що можна вважати відмінною рисою стилю композитора.

У варіаційному жанрі представлені концертно-віртуозні та камерні зразки. Їх композиторська інтерпретація відзначена прагненням задіяти в рамках одного варіаційного циклу декілька тем: головної, на основі якої й базується власне цикл, та кількох побічних, що вводяться як у якості відсилок до стилів інших композиторів різних епох, так і цитат, котрі завдяки певному переосмисленню гармонічних та мелодичних елементів оригіналу набувають нових смислових значень. Такі цитати починають виконувати функцію *гіперпосилання у нотному тексті*, оскільки кореспондують і до стилю свого автора, і до специфіки сучасної музичної мови. Побідний творчий метод переосмислення вихідного тематизму відсилає й до старовинної техніки письма на *cantus firmus*. Поміж інших, більш загальних

моментів інтерпретації М.-А. Амленом варіаційного циклу можна виокремити тяжіння до наскрізності побудови драматургії, часте утворення мікроциклів у середині циклу за допомогою об'єднання між собою декількох варіацій, які часом можуть навіть становити окремий розділ форми варіаційного циклу. При цьому кожен розділ у варіаційних циклах є чітко розграниченим, а форма цілого ясно окресленою. Загальний розвиток драматургічної лінії зазвичай спрямовується до фіналу.

8. У жанрі фортепіанної транскрипції, що також займає значне місце в композиторській творчості М.-А. Амлена, виявляється прагнення до поєднання в рамках одного твору декількох жанрових ознак та способів опрацювання тематичного матеріалу, що відсилає до стилю письма відомих піаністів-композиторів Л. Годовського та Ф. Бузоні. Найбільш показовими в цьому сенсі є твори *Godowsky Etude no. 44A after Chopin, Triple étude (after Chopin), Tico-Tico No Fubá*. У двох перших із них митець комбінує ознаки жанрів та способів роботи із тематизмом, притаманні стилю письма Л. Годовського та Ф. Бузоні. Від манери транскрибування Л. Годовського М.-А. Амлен бере композиторську винахідливість репрезентації музичного матеріалу, завдяки чому п'єса набуває рис концертно-віртуозної обробки. Від транскрипторського стилю письма Ф. Бузоні йде прагнення до технічного збагачення вихідного матеріалу, в результаті чого п'єса може розглядатися як інструктивна, що своєю складністю допомагає освоїти оригінал. У *Tico-Tico No Fubá* об'єднуються ознаки концертної транскрипції на популярну мелодію й класичних зразків, що представлені в якості творчо переосмислених цитат (гіперпосилань у нотному тексті). Окрім цього у двох із цих транскрипцій (*Triple Étude (after Chopin), Tico-tico no fubá* М.-А. Амлен застосовує принципи роботи із музичним матеріалом, котрі є подібними до техніки письма на *cantus firmus*, а також задіює в них контрапункт.

Інший аспект інтерпретації цього жанру в композиторській творчості канадського митця пов'язаний із певними творчими паралелями між його манерою написання транскрипцій та способами роботи із обраним для

транскрибування матеріалом у Л. Годовського. Обидва музиканти прагнуть до ускладнення технічно-виконавської сторони оригіналу, його винахідливому композиторському осмисленні із збереженням при цьому характерних загальних рис, властивих вихідному музичному матеріалу. Означена подібність творчих методів М.-А. Амлена та Л. Годовського особливо підкреслюється тим фактом, що канадський композитор завершив незакінчену Л. Годовським транскрипцію Етюду № 1 *f-moll op. post* Ф. Шопена, досягнувши при цьому органічного поєднання двох стилів. Також М.-А. Амлен втілює творчий задум Л. Годовського, котрий полягав у бажанні контрапунктично поєднати між собою три Етюди *a-moll* Ф. Шопена.

Наступним прикладом поєднання двох стилів у одному творі є *The Minute Waltz, in seconds* де творчо переосмислюється реприза шопенівського Вальсу *op. 64 № 1 Des-dur*. М.-А. Амлен викладає мелодію додаючи до неї секундові співзвуччя, й задіює цитату із вальсу Й. Штрауса «На прекрасному блакитному Дунаї». Таке поміщення двох вальсів у контекст сучасної, насиченої дисонансами музичної мови, створює умови для культурного діалогу стилів різних епох, а дещо іронічна репрезентація музичного матеріалу є проявом постмодерної естетики.

Окремий інтерес для розуміння композиторського стилю М.-А. Амлена представляє збірка-асортимент фортепіанних мініатюр *On the short side (An assortment of miniatures)*. В ній, окрім *Godowsky Etude no. 44A after Chopin*, *The Minute Waltz, in seconds* поміщені ще деякі п'єси, котрі можна віднести до декількох умовних груп: мініатюри написані як музична подяка або натхненні певною урочистою нагодою як дарунок; дві мініатюри, що являються прикладом проби пера канадського майстра (*Two short studies*); твори, що композитор написав на замовлення своїх колег-виконавців. Інші декілька мініатюр, що також наявні у *On the short side* не можна поєднати у якусь окрему групу. Перша із них – перекладення для фортепіано партитури *Маленького адажіо* із балету О. Глазунова «Пори року», друга – *Suggestion diabolique*, – являє гумористичний біс, створений на основі переосмислення

теми відомого Вальсу А. Діабеллі, третя – *Étude fantastique on Rimsky-Korsakov's Flight of the bumblebee* – яскраво-віртуозна транскрипція «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова, четверта – каденція до «Угорської рапсодії № 2» Ф. Ліста, що за способом композиторської роботи із тематичним матеріалом та співставленням двох стилів, якщо сприймати її у контексті твору Ф. Ліста, близька до того, що спостерігалось у транскрипціях.

9. Оригінальна інтерпретація циклічності демонструється М.-А. Амленом в збірці фортепіанних мініатюр *Con intimissimo sentimento*, яка за задумом автора не є непорушним циклом із єдиною, чітко означеною драматургічною лінією розвитку. Композитор надає можливість музикантам самотійно обрати у довільному порядку декілька п'єс, і створити таким чином власний мікроцикл, або ж виконувати цю збірку цілком. При цьому всі мініатюри із *Con intimissimo sentimento* об'єднуються загальним лірико-камерним, інтимним тоном музичного висловлювання. Камерність, ліричність, котрими відзначена тут образна сфера, підкреслюються відсутністю посвят, які зазвичай присутні у багатьох опусах канадського майстра, та є характерною рисою його стилю. Уникаючи їх в циклі-збірці митець ніби прагне говорити в цій музиці підкреслено від свого імені, передати якість потаємні спогади та особистісні переживання.

10. Єдиним прикладом втілення сонатно-симфонічного циклу у творчому доробку М.-А. Амлена є *Barcarolle (2013)*. В п'єсі композитор поєднує ознаки жанру баркароли із принципами побудови загальної драматургії твору, що властиві для чотиричастинного сонатного циклу. Трактуючи його у досить вільній пізньоромантичній, імпресіоністичній манері, М.-А. Амлен зберігає ідейно-змістовне наповнення кожної із чотирьох частин, не створюючи однак між ними звичного темпового контрасту. Також він лишає фінал твору відкритим, завершуючи четверту частину, яка відзначена граничним лаконізмом, на нестійкій гармонії, що не отримує подальшого розв'язання та питальній музичній інтонації. У

Barcarolle автор обирає суто імпресіоністичні виражальні музичні засоби до яких відносяться розширена тональність, застосування колористичних можливостей фортепіано.

11. Аналітичний розгляд композиторського доробку М.-А. Амлена надав можливість розглядати канадського митця як *композитора-коментатора*, що пов'язане із прагненням музиканта об'єднати в рамках одного твору декілька творчих методів або стильових ознак, які відсилають до манери письма окремих композиторів, та переосмислити їх у контексті власного стилю письма. Таке коментування проявляє себе на декількох умовних стильових рівнях. На рівні фактурної організації, для якої притаманне застосування різноманітних видів фортепіанної техніки та поліфонічна насиченість, виникає паралель зі стилями Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ш.-В. Алькана, Ф. Бузоні, М. Метнера. На рівні гармонії найбільш помітним є вплив композиторів імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равель) та джазових композиторів (М. Капустін, Дж. Гершвін). Наступний рівень стилю М.-А. Амлена пов'язаний із творчим переосмисленням тематизму інших композиторів. Митець цитує як відомі шедеври, що належать перу Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, та інших авторів, так і звертається до тематизму епох Середньовіччя та Ренесансу. Також М.-А. Амлен часто комбінує в рамках одного опусу цитати, які репрезентують різні стилі та епохи, що є втіленням у його творчості сучасних художніх тенденцій, таких як діалог культур та постмодерна естетика, яскравим проявом якої у художньому мистецтві є інтертекстуальність.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розгляді специфіки прояву постмодерної естетики та філософії у творчості інших сучасних піаністів, що поєднують виконавський та композиторський аспекти творчої діяльності. Доповненні та уточненні специфіки композиторського стилю М.-А. Амлена на основі розгляду його камерно-інструментальних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров, В. “Репортаж о концерте Марка-Андре Амлена”. *muzcentrum*, 9 квіт. 2013, www.muzcentrum.ru/news/2013/04/9298. Последний просмотр 16 июля. 2020.
2. Алексеев, А. Д. *Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XIX века)* : учеб. пособие для студ. музык. вузов. Москва. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984.
3. Анюхина, С. “Полистилистика в современной постмодернистской музыкальной культуре”. *Культурная жизнь Юга России*, №02 (31), 2009, с. 18-19, <https://cyberleninka.ru/article/n/polisnilisnika-v-sovremennoy-postmodernistskoj-muzykalnoy-kulture>. Последний просмотр 27 дек. 2018.
4. Арановский, М. *Музыкальный текст структура и свойства*. Москва 1998.
5. Асафьев, Б. В. (Игорь Глебов) *Музыкальная форма как процесс*. Кн.1 и 2, 2-е изд., Ленинград. : Музыка, 1971.
6. Асафьев, Б. В. *Речевая интонация*. Москва. ; Ленинград : Музыка, 1965.
7. Бажанов, Н. “Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития”. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, Вып. 21, 2012, с. 211-220.
8. Бажанов, Н. С. “Виртуозность в музыкальном искусстве: Очерки контекста”. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, № 28, 2017, с. 83-97.
9. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика Поэтика*. Перевод, сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989.
10. Бауман, З. “Философия и постмодернистская социология”. *Вопросы философии*, № 3, 1993, с. 46–61.

- 11.Бауман, З. *Текущая современность*. Санкт-Петербург : Питер, 2008.
- 12.Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Составитель С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова, 2-е изд., Москва : Искусство, 1986.
- 13.Березовчук, Л. “О типологии межкультурных взаимодействий в музыке”. *Стилевые тенденции в советской музыке 60-70-х годов*, 1979, с. 164-181.
- 14.Библер, В. *От наукоучения – к логике культуры (Два философских введения в 21 век)*. Москва : Политиздат, 1991.
- 15.Бобровский, В. П. *Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки*. Москва : Музыка, 1989.
- 16.Бобровский, В. П. *Функциональные основы музыкальной формы : исследование*. Москва : Музыка, 1978.
- 17.Борисенко, Марія Юріївна. *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. 2005. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського Міністерства культури і мистецтв України, автореф. дис. канд. мистецтвознавства.
- 18.Бородин, Борис Борисович. *Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования*. 2006. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, автореф. дис. докт. искусствоведения.
- 19.Бурмистрова, О. “Философия постмодернизма в музыкальной культуре”. Философско-культурологические исследования, <http://fki.lgaki.info/2018/05/02/философия-постмодернизма-в-музыкал/>. Последний просмотр 5 мая 2019.
- 20.Верба, Оксана Александровна. *Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70-90 гг. XX в.)*. 2002. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, дис. канд.

- искусствоведения. <https://mydisser.com/ru/catalog/view/32346.html>.
Последний просмотр 18 мая 2019.
21. Гайкович, М. “Интеллектуальная музыка для пианиста-виртуоза”. *Независимая газета*, 8 апр. 2013, http://www.ng.ru/culture/2013-04-08/10_piano.html. Последний просмотр 15 июл. 2020.
22. Герасимова-Персидська, Н. “Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття”. *Українське музикознавство*, Вип. 28, Київ, 1998. с. 32-39.
23. Горюхина, Н. А. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 1985.
24. Горячева, Татьяна Анатольевна. *Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры*. 2009. Санкт-Петербургский государственный университет, автореф. дис. канд. фил. наук. Российская государственная библиотека, <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003481615#?page=1>. Последний просмотр 25 нояб. 2018.
25. Гуменюк, Т. К. “Модернізм та постмодернізм: дискурсивна практика”. *Вісник Харківського нац. ун-ту*, № 507, 2001, с. 180-189.
26. Денисов, А. “О феномене пародии в музыкальном искусстве”. *Человек и культура*. № 1, 2012, с. 206-227, https://e-notabene.ru/ca/article_50.html. Последний просмотр 12 дек. 2018.
27. Джеймисон, Ф. *Постмодернизм или Культурная логика позднего капитализма*. Переводчик Д. Кралечкина, науч. ред. А. Олейникова. Москва : Изд. Института Гайдара, 2019.
28. Дувірак, Д. “Мистецтво постмодерної епохи”. *Syntagmation: збірка наук. статей на пошану С. Павлишин*, Львів, 2000, с. 51-66.
29. “Емануель Акс”. *Wikipedia*, https://uk.wikipedia.org/wiki/Емануель_Акс. Последний просмотр 20 янв. 2019.
30. “Ессе Номо: Марк-Андре Амлен... Страница посвящена одному из выдающихся пианистов современности”. *Liveinternet*, 26 окт. 2013,

- <http://www.liveinternet.ru/users/4617174/post297168197/>. Последний просмотр 7 июл. 2020.
31. Задерацкий, В. *Музыкальная форма* : учебник. 1 вып., Москва : Музыка, 1995.
32. Зинькевич, Е. “Под знаком постмодерна”. *Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи*, Киев, Нора-принт, 2005, с. 156-230.
33. Кандинский-Рыбников, А. “Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство”. *Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность*, Москва : Музыка, 1991, с. 189–212.
34. Карабанова, А. А. “Фортепианное исполнительство в эпоху звукозаписи”. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, серия Филологические и исторические науки, культурология*, № 172, 2014, с. 99-105.
35. Катрич, Ольга Тарасівна. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. 2000. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, автореф. дис. канд. мистецтвознав.
36. Когоутек, Ц. *Техника композиції в музиці ХХ століття*. Перекладчик К. Іванов, Москва : Музыка, 1976.
37. Козаренко, О. “Національна музична мова в дискурсі постмодернізму”. *Феномен української національної музичної мови*, Львів, Вид. НТШ, 2011, с. 218-254.
38. “Концерт Марка-Андре Амлена (Канада) в Доме музики”. *Kudago*, <http://kudago.com/msk/event/mark-andreamlen-mmmdm/>. Последний просмотр 17 апр. 2018.
39. Корто, А. О. *фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы*. Сост. и ред. К. Аджемов, Москва : Музыка, 1965.

- 40.Корыхалова, Н. П. *Интерпретация музыки : теорет. пробл. муз. исполн. и критич. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. эстетике.* Ленинград : Музыка, 1979.
- 41.Кусаинов, А. “Философско-эстетические основания постмодернизма”. *Власть*, Вып. 7, 2009, с. 91-93.
- 42.Лаврова, Светлана Виталиевна. *Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети ХХ.* 2005. Санкт-Петербургская Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, дис. канд. искусствоведения.
- 43.Либерман, Е. Я. *Творческая работа пианиста с авторским текстом.* Москва : Музыка, 1988.
- 44.Лиотар, Ж.-Ф. *Состояние постмодерна.* Переводчик Н. А. Шматко, Москва : Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя, 1998.
- 45.Мазель, Л. *Анализ музыкальных произведений.* Москва, 1959.
- 46.Мазель, Л. *Строение музыкальных произведений.* 2-е изд. доп и перераб., Москва : Музыка, 1979.
- 47.Маньковская, Н. Б. *Эстетика постмодернизма.* Санкт-Петербург : Алетейя, 2000.
- 48.Марк-Андре Амлен: «Период разрушения тональности — самый притягательный в истории музыки». Интервью. *Classical music news.ru*, 18 дек. 2016, <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/>. Последний просмотр 20 мая 2019.
- 49.Марков, Б. В. “Состояние постмодерна”. *Academic*, https://epistemology_of_science.academic.ru/748/Состояние_постмодерна . Последний просмотр 9 сент. 2018.
- 50.Мартинсен, К. А. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли.* Москва : Музыка, 1966.
- 51.Медушевский, В. В. “Музыкальный стиль как семиотический объект”. *Советская музыка*, № 3, 1979, с. 30-39.

52. Мильштейн, Я. “О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитания исполнителя”. *Мастерство музыканта-исполнителя*, Вып. 1, 1972, с. 3-56.
53. Мильштейн, Я. И. *Вопросы теории и истории исполнительства*, Изд. 34, стер. Санкт-Петербург : Лань : Планета Музыки, 2020.
54. Михайлов, М. *Стиль в музыке*. Ленинград : Музыка, 1981.
55. Москаленко, В. “Інтерпретаційні формули художнього цілого”. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, Вип. 2, 2011, с. 11-16.
56. Москаленко, В. *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Киев : Мин. культ. Украины, КГК, 1994.
57. Москаленко, В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие*. Киев, 2012.
58. Мурадян, Г. В. “Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI века”. *Современные проблемы науки и образования*, № 6, 2013, <http://science-education.ru/ru/article/view?id=10836>. Последний просмотр 13 окт. 2019.
59. Назайкинский, Е. *О психологии музыкального восприятия*. Москва : Музыка, 1972.
60. Назайкинский, Е. В. *Логика музыкальной композиции*. Москва : Музыка, 1982.
61. Назайкинский, Е. В. *Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студ. высш. учебн. заведений*. Москва : Гуманитарный издательский центр Владос, 2003.
62. Николенко, Р. “Жанровая основа транскрипций М.-А. Амлена (на примере Étude No.1: Triple Étude (after Chopin) и Tico-tico no fubá)”. *The European journal of arts*. Vienna : Premier publishing, №1, 2020, с. 63-67.
63. Николенко, Р. “Варіаційні цикли Марка-Андре Амлена: композиторська інтерпретація жанру”. *Науковий вісник Національної музичної академії*

- України імені П. І. Чайковського*, Вип. 127, 2020,. ISSN 2522-4204 (online). С. 83-95.
64. Ніколенко, Р. “Інтерпретація чужого тематичного матеріалу в композиторській творчості М.-А. Амлена”. *Культура України*, Вип. 66, 2019, с. 175-183.
65. Ніколенко, Р. “Історична ретроспектива у композиторській творчості М.-А. Амлена”. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 56, 2020, с. 238-252.
66. Ніколенко, Р. “Композиторський та виконавський стиль М.-А. Амлена у контексті естетики постмодернізму”. *Аспекти історичного музикознавства*, Вип. XIV, 2018, с. 168-180.
67. Ніколенко, Р. “Специфіка іронічного у творчості М.-А. Амлена на прикладі «Варіацій на тему Паганіні»”. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 52, 2019, с. 132-144.
68. Ніколенко, Р. В. “Леопольд Годовський – Марк-Андре Амлен: історико-культурний діалог митців”. *Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»*, Харківська державна академія культури, 2020, с. 319-321.
69. “Определение темпа композиции онлайн”. *Akkordus*, <https://11/services/bpmonline>. Последний просмотр 21 окт. 2020.
70. Пилипенко, Е. “Время в философии постмодернизма”. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика*, Вып 1(16), 2016, с. 31-35.
71. Підпорінова, К. В. “Сміховий вектор композиторських пошуків Марка Андре Амлена”. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 15, 2019, с. 158-180.
72. Предлогов, В. “На концерте пианиста Марка-Андре Амлена”. *Belcanto*, 06 груд. 2014, <http://www.belcanto.ru/14120601.html>. Последний просмотр 22 июн. 2020.

- 73.Протопопов, Вл. *Вариационные процессы в музыкальной форме*. Москва : Музыка, 1967.
- 74.Протопопова, О. “Музичний постмодернізм: досвід опрацювання проблеми”. *Київське музикознавство*, Вип. 38, 2011, с. 33-42.
- 75.Пруцкая, А. В. “Фортепианные исполнительские тенденции и перспективы в контексте современной культуры”. *Современные научные исследования и инновации*, № 8. Ч. 2, 2015, <http://web.snauka.ru/issues/2015/08/57051>. Последний просмотр 7 июл. 2020.
- 76.Рабинович, Д. А. *Исполнитель и стиль: избр. Статьи. Проблемы пианистической стилистики*, 1 вып., Москва : Советский композитор, 1979.
- 77.Раппорт, С. “О вариантной множественности исполнительства”. *Музыкальное исполнительство*, № 7, 1972, с. 44-78.
- 78.Ратников, В. П. “Постмодернизм: истоки, становление, сущность”. *Философия и общество*, Вып №4 (29), 2002, с. 120-132.
- 79.Рощенко, Елена Георгиевна. *Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве*. 1988. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, автореф. дис. канд. искусствовед.
- 80.Ружинская, Д. “Специфика проявления постмодернизма в музыкальном творчестве”. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 40, 2008, с. 520-533.
- 81.Рябов, И. “Черты постмодернизма в фортепианной исполнительской культуре на рубеже XX и XXI веков”. *Київське музикознавство*, Вип. 47, 2013, с. 242-250, http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_47_28. Останній перегляд 26 груд. 2019.

- 82.Рябов, І. С. “Диференціації виконавців-піаністів (Аналіз деяких концепцій ХХ ст.)”. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*, №3 (24), 2014, с. 68-76.
- 83.Самойленко, Александра Ивановна. *Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания*. 2002. Одесская музыкальная академия им. А. В. Неждановой, дис. докт. искусствоведения.
- 84.Самойленко, Олександра Іванівна. *Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства*. 2003. Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, автореф. дис. докт. мистецтвознавства.
- 85.Сасова, Вероніка Сергіївна. *Фортепіанні цикли «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» Ш. Алькана та М.-А. Амлена в аспекті композиторської інтерпретації*. 2019. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, магістерська робота.
- 86.Сирятский, В. А. *Лекции по философии и истории мирового фортепианного исполнительства*, редактор Сирятская Т. А, Харьков, 2015.
- 87.Сирятська Тетяна Олександрівна. *Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста*. 2008. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, автореф. дис. канд. мистецтвознав.
- 88.Сирятський, В. О. *Філософія та історія світового фортепіанного виконавства*. Програма для фортепіанних факультетів вищих навчальних закладів. Київ, 1999.
- 89.Скребков, С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. Редактор В. В. Протопопов, Москва : Музыка, 1973.
- 90.Скребков, С. С. “К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений”. *Избранные статьи*, Москва : Музыка, 1980. с. 17-23.

- 91.Скребков, С. С. “Композитор и исполнитель”. *Избранные статьи*, Москва : Музыка, 1980. с. 9–16.
- 92.Способин, И. *Музыкальная форма*. 7-е изд., Москва : Музыка, 1984.
- 93.Сухленко, И. “Жанровый аспект исполнительской интонации”. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 44, 2015, с. 23-32.
- 94.Сюта, Б. “Деякі аспекти організації художньої цілісності у композиторській творчості останньої третини ХХ ст.”. *Питання організації художньої цілісності музичного твору: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, Вип. 51, Київ, 2005, с. 24-31.
- 95.Сюта, Б. “Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму”. *Студії мистецтвознавчі*, Число 2. Театр. Музика. Кіно. Київ, Видавництво ІМФЕ, 2003, с. 13-19.
- 96.Сюта, Б. “Кіч у стилєвих параметрах українського музичного постмодернізму” *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*, Т. ССXLVII, Львів, 2004, с. 138-153.
- 97.“Теория постмодерна (Ф. Лиотар. З. Бауман)”. *Lektsia*, <https://lektsia.com/13x3788.html>. Последний просмотр 18 дек. 2019.
- 98.Тимофеева, Кіра Валеріївна. *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)*. 2009. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, автореф. дис. канд. мистецтвознав.
- 99.“Толковый словарь по информационному обществу и новой экономике. Гиперссылка/HYPERLINK”. *Academic*, https://information_society.academic.ru/67. Последний просмотр 17 сент. 2020.
100. Тюлин, Ю. *Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура : учебное пособие*. Москва : Музыка, 1976.

101. Тюлин, Ю., Т. Бершадская., И. Пустыльник., А. Пэн., Т. Тер-Мартirosян., А. Шнитке. *Музыкальная форма*. 2-е изд. испр. и доп., Москва : Музыка, 1974.
102. Фейнберг, С. Е. *Мастерство пианиста*. Москва : Музыка, 1978.
103. Фейнберг, С. Е. *Пианизм как искусство*. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1969.
104. Фекете, Ольга Валентинівна. *Формування виконавської концепції музичного твору*. 2009. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, автореф. дис. канд. мистецтвознав.
105. *Философский энциклопедический словарь*. Москва : Инфра, 2001.
106. “Франц Шуберт (1797–1828) Части произведений. Леопольд Годовский (фортепиано). «Gute nacht» из цикла «Зимний путь». Запись – 11 сентября 1926 г. Транскр. Годовского”. *Classic online*, <https://classic-online.ru/ru/production/40805>. Последний просмотр 16 окт. 2020.
107. Фуко, М. *Археология знания*. Переводчики М. Б. Раковая, А. Ю. Серебрянникова; вступ. ст. А. С. Колесникова, Серия «Ars Рига. Французская коллекция», Санкт-Петербург : ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004.
108. Холопова, В. *Музыкальный тематизм*. Москва : Музыка, 1983.
109. Холопова, В. *Фактура: очерк. Вопросы истории, теории, методики*. Москва : Музыка, 1979.
110. Холопова, В. Н. *Музыка как вид искусства : учеб. пособие*. Санкт-Петербург : Лань, 2000.
111. Холопова, В. Н. *Формы музыкальных произведений : учеб. пособие*. Санкт-Петербург : Лань, 2001.
112. Цуккерман, В. “Целостный анализ музыкальных произведений и его методика”. *Интонация и музыкальный образ*, Москва : Музыка, 1965. с. 264-320.

113. Цуккерман, В. *Анализ Музыкальных произведений Вариационная форма*. Москва : Музыка, 1947.
114. Цуккерман, В. А. *Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы*. Москва : Музыка, 1980.
115. Цуккерман, В. А. *Анализ музыкальных произведений: Сложные формы: учебник*. Москва : Музыка, 1984.
116. Шип, С. *Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб.* Київ : Заповіт, 1998.
117. Эко, У. *Заметки на полях «Имени розы»*. Переводчик Е. Костюкович, Санкт-Петербург : Симпозиум, 2007.
118. “Энциклопедический словарь. Гиперссылка”. *Academic*, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/102518>. Последний просмотр 17 сент. 2020.
119. “92nd Street Y Marc-André Hamelin, piano”. *Facebook*, <https://www.facebook.com/92ndstreetY/videos/516145862391461/>. Accessed 27 Aug. 2020.
120. “Allmusic. Marc-André-Hamelin. Discography”. *All music*, <https://www.allmusic.com/artist/marc-andré-hamelin-mn0002195602/discography>. Accessed 15 Jan. 2021.
121. “Cathy Fuller”. *Classical WCRB*, <https://www.classicalwcrb.org/people/cathy-fuller#stream/0>. Accessed 28 July 2020.
122. “Graves R. By the way... 1. The real Colonel Bogey”. *Music & Vision*, April 7th 1999, <http://www.mvdaily.com/articles/1999/04/bogey.htm>. Accessed 25 Aug. 2020.
123. “Hamelin – Hamelin: After Pergolesi”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=pEtH92hOoeE>. Accessed 17 Feb. 2021.

124. “Hamelin – Supervirtuoso Documentary” *You Tube*, <https://youtu.be/fCJvnZe4Wnk>. Accessed 15 Nov. 2020.
125. “Hamelin in Stockholm – Alkan – Le Festin D'Esopo, Op 39 No 12 9/14”. *You Tube*, https://youtu.be/SSxbao_Chq0. Accessed 6 Nov. 2020.
126. “Hamelin in Stockholm – Chopin-Godowsky – Studies 3/14”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Lv9goyA3JLU>. Accessed 6 Nov. 2020.
127. “Hamelin in Stockholm – Doucet – Chopinata 12/14”. *You Tube*, <https://youtu.be/UIIb1XJtG-I>. Accessed 6 Nov. 2020.
128. “Hamelin in Stockholm – Gnattali 10/14”. *You Tube*, https://youtu.be/4d-jqb_BOS4. Accessed 6 Nov. 2020.
129. “Hamelin in Stockholm – Hamelin – Circus Galop for Player Piano 14/14”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=-AUrsDLCY0o>. Accessed 6 Nov. 2020.
130. “Hamelin in Stockholm – Introduction, Kapustin 1/14”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=DFVFyvUI3dM>. Accessed 6 Nov. 2020.
131. “Hamelin in Stockholm – Medtner – Skazka, Op 20 No 1 7/14”. URL: <https://youtu.be/fWhTU4sjmzM> (дата звернення 06.11.2020).
132. “Hamelin in Stockholm – Offenbach-Gimpel – Paraphrase on The Song of the Soldiers of the Sea 5/14/”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=IpERLUaf3Mc>. Accessed 6 Nov. 2020.
133. “Hamelin in Stockholm – Saint-Saens-Godowsky – The Swan 2/14”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=fbg87XT0IKM>. Accessed 6 Nov. 2020.
134. “Hamelin in Stockholm – Scriabin – Etude, Op 2 No 1 13/14”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=rwoppQZLlvU>. Accessed 6 Nov. 2020.
135. “Hyperion «Britain’s brightest record label» Marc-André Hamelin (b1961) Études”. *Hyperion records*, https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67789. Accessed 6 Sept. 2020.

136. “Hyperion «Britain’s brightest record label»”. *Hyperion records*, <https://www.hyperion-records.co.uk>. Accessed 26 Dec. 2020.
137. “Marc-André Hamelin – Variations on a Theme by Paganini”. *You Tube*, <https://youtu.be/3N1przkk5tA>. Accessed 23 Sept. 2020.
138. “Marc-André Hamelin (Piano) Bach Cantatas Website”. *Bach Cantatas*, <https://bach-cantatas.com/Bio/Hamelin-Marc-Andre.htm>. Accessed 7 June 2019.
139. “Marc-André Hamelin Plays his Pavane Variée In the Studio”. *You Tube*, <https://youtu.be/1hIQHrdMR-o>. Accessed 11 Sept. 2020.
140. “Marc-André Hamelin Plays Mozart, Debussy”, Hamelin and Schubert”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=dHKY2E7M2wA>. Accessed 20 Mar. 2021.
141. “Marc-André Hamelin Talks About Composing”. *You Tube*, https://www.youtube.com/watch?v=8aelj3_6JNM. Accessed 5 Jan. 2020.
142. “Marc-André Hamelin talks and plays on WQXR”. *You Tube*, <https://youtu.be/q6OzaWdh3Lg>. Accessed 15 July 2020.
143. “Marc-André Hamelin TV Broadcast 1988”. *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=E57LOXe2sd8>. Accessed 15 July 2020.
144. “Marc-André Hamelin. Pianist and composer”. *Marc-André Hamelin*, <https://www.marcandrehamelin.com/>. Accessed 20 Oct. 2019.
145. “Marc-André Hamelin. Pianist and composer”. *Marc-André Hamelin*, <https://www.marcandrehamelin.com/discography>. Accessed 20 Oct. 2019.
146. “Marc-André Hamelin: compositions”. *The Sorabji archive*, <http://www.sorabji-archive.co.uk/hamelin/scores.php>. Accessed 9 July 2019.
147. “Marc-André Hamelin: Musical Offering Mind over finger podcast Episode 060”. *You Tube*, <https://youtu.be/hMF2nhCJXks>. Accessed 14 July 2020.
148. “Marc-André Hamelin” *Discogs*, <https://www.discogs.com/ru/artist/1269266-Marc-André-Hamelin>. Accessed 19 Jan. 2021.

149. “Notes of Hope – Marc-André Hamelin”. *Notes of Hope*, <https://www.facebook.com/NotesofHopeBoston/videos/645993469465819>. Accessed 23 Aug. 2020.
150. “Notes of hope Music for the frontline”. *Notes of Hope*, <https://noteshope.org/about/>. Accessed 18 Oct. 2020.
151. “Notes of Hope: Music for the Frontline”. *Facebook*, https://www.facebook.com/NotesofHopeBoston/?ref=page_internal. Accessed 18 Oct. 2020.
152. “PIANO GOD can't finish the piece! | Dudley Moore Beethoven piano PARODY | Marc-André Hamelin”. *You Tube*, <https://youtu.be/fIywO2tJNDk>. Accessed 15 Oct. 2020.
153. “Piano six. New generation”. *Piano Six*, <https://www.pianosix.com/history/>. Accessed 12 Feb. 2020.
154. “Rarities of Piano Music at »Schloss vor Husum«”. *Danacord*, <https://www.danacord.dk/collections/husum.html>. Accessed 17 Feb. 2021.
155. “The King’s Singers”. *Jazz map*, <https://www.jazzmap.ru/rus/bands/The-Kings-Singers-akapella.php>. Accessed 20 Jan. 2019.
156. Bauman, Z *Intimations of Postmodernity*. London and New York, NY: Routledge, 1992.
157. Bauman, Z. *Modernity and ambivalence*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
158. Bauman, Z. *Postmodern Ethics*. Cambridge, MA : Basil Blackwell, 1993.
159. Blain, T. “Pianist Marc-André Hamelin delivers technically brilliant, ego-free Winona recital”. *The Star Tribune*, July 11, 2018, <https://www.startribune.com/pianist-marc-andre-hamelin-delivers-technically-brilliant-ego-free-winona-recital/487909591/>. Accessed 6 Nov. 2020.

160. Chesterman, Robert. *Marc-André Hamelin – It's all about the music*. Hyperion records, 2006. DVD.
161. Cochran, K. "Piano Music by Marc-Andre Hamelin. *Notes*, Vol. 70, No. 1, 2013, <https://www.questia.com/library/journal/1G1-341130683/piano-music-by-marc-andre-hamelin>. Accessed 20 May 2019.
162. Dervan, M. "What makes Marc-André Hamelin so special? Different class". *The Irish Times*, May 15, 2019, <https://www.irishtimes.com/culture/music/what-makes-marc-andré-hamelin-so-special-different-class-1.3890965>. Accessed 29 Oct. 2020.
163. Forman, L. "Who's afraid of Marc-André Hamelin? (A portrait of a Canadian musician)". *Academia*, <http://yorku.academia.edu/LanaForman>. Accessed 10 Nov. 2019.
164. Gauthier, N. "Concert Review: Marc-André Hamelin's extraordinary versatility on full display". *Ottawa Citizen*, March 08, 2015, <https://ottawacitizen.com/entertainment/local-reviews/music-review-marc-andre-hamelins-extraordinary-versatility-on-full-display>. Accessed 9 Nov. 2020.
165. Godowsky, L. *Java Suite Phonoramas Tonal journeys for the Pianoforte* : sheet music. New York, 1925 [Carl Fischer Renewed Sept.-Oct. Copyright MCMXXV by Carl Fischer Inc.,] New York, 1952.
166. Hamelin, M.-A. *Barcarolle piano solo*. Sheet music. C. F. Peters corporation, 2013.
167. Hamelin, M.-A. *Chaconne for piano*. Sheet music. C. F. Peters corporation, 2013.
168. Hamelin, M.-A. *Con intimissimo sentimento A collection of 7 pieces for solo piano*. Sheet music. C. F. Peters corporation, 2011.
169. Hamelin, M.-A. *On the short side : An assortment of miniatures solo piano*. Sheet music. C. F. Peters corporation, 2017.
170. Hamelin, M.-A. *Pavane Variée for piano solo*. Sheet music. C. F. Peters corporation, 2014.

171. Hamelin, M.-A. *Theme and Variations (Cathy's Variations)*. Sheet music. C. F. Peters corporation, 2012.
172. Hamelin, M.-A. *Toccatà on «L'homme armé» for piano solo*. Sheet music. C. F. Peters corporation, 2017.
173. Hamelin, M.-A. *Variations on a Theme of Paganini*. Sheet music. C. F. Peters Corporation, 2013. 20 c.
174. Hélène, P. "Yvonne Hubert". *The Canadian encyclopedia*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/yvonne-hubert-emc>. Accessed 23 Nov. 2019.
175. Kaptainis, A. "Intuiting the Rational: Marc-André Hamelin's Toccatà on "L'homme armé"". <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjg1eyS8vHoAhWO16QKHVmjBbAQFjAAegQIAxAB&url=http%3A%2F%2Fxn--urnalai-cxb.lmta.lt%2Fwp-content%2Fuploads%2F2019%2F06%2FMKP-17-Kaptainis.pdf&usg=AOvVaw3siD2r0WPie4PYToymzyul>. Accessed 6 Apr. 2020.
176. Liebergen, Patric M. *Singer's library of song. A vocal anthology of masterworks and folk songs from the Medieval Era Through the twentieth century*. ALFred Music Publishing 2005.
177. Miron, S. "Concert Review: The Heroics of Pianist Marc-André Hamelin". *The Arts fuse*, May 8, 2017, <https://artsfuse.org/158811/concert-review-the-heroics-of-pianist-marc-andre-hamelin/>. Accessed 8 Nov. 2020.
178. Newman, G. "Pianist Marc-André Hamelin in conversation with Geoffrey Newman". *Seen and heard international*, 14 Jan. 2019, <https://seenandheard-international.com/2019/01/pianist-marc-andre-hamelin-in-conversation-with-geoffrey-newman/>. Accessed 4 Nov. 2020.
179. Rimm, R. *The composer-pianists. Hamelin and The Eight*. Portland, Oregon : Amadeus press, 2002.

180. Schrade, R. "A Carnegie Hall Premiere, 102 years late: Carnegie Hall Presents Marc-André Hamelin in Review". *New York concert review Inc.*, October 25, 2019, <https://nyconcertreview.com/tag/marc-andre-hamelin/>. Accessed 7 Nov. 2020.
181. Schweitzer V. King of Virtuosos Is Weary Of His Crown. *The New York Times*. July 22, 2011. URL: <https://www.nytimes.com/2011/07/24/arts/music/marc-andre-hamelin-at-mannes-college.html> (дата звернення 28.10.2020).
182. Siek, S. *A dictionary for the modern pianist*. The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., 2017.
183. Smith, S. "Festival's King of Keys Kicks Off With Haydn". *The New York Times*, July 30, 2007, <https://www.nytimes.com/2007/07/30/arts/music/30hame.html>. Accessed 29 Oct. 2020.
184. Sobel, J. "Concert Review: Juilliard String Quartet with Pianist Marc-André Hamelin". *Blogcritics*. 8 February, NYC, 2019, <https://blogcritics.org/concert-review-juilliard-string-quartet-marc-andre-hamelin-nyc/>. Accessed 8 Nov. 2020.
185. Stevenson, J. "Russel Sherman Artist biography by Joseph Stevenson". *All music*, <https://www.allmusic.com/artist/russell-sherman-mn0000685703>. Accessed 26 Nov. 2019.

ДОДАТОК
ДИСКОГРАФІЯ М.-А. АМЛЕНА

№	Рік	Лейбл	Каталоговий номер	Назва	Нагороди	Зміст	Загальний хронометраж альбому
1.	1988	CBC Records	MV 1026	Leopold Godowsky: Original Works and Transcriptions		<p>1.Etude No. 2 : Op. 10 No. 1 In D Flat Major, For The Left Hand Alone (Arranged By Godowsky Composed By Chopin)</p> <p>2.Etude No. 7 : Op. 10 No. 5 In G Flat (Arranged By Godowsky Composed By Chopin)</p> <p>3.Etude No. 8 : Op. 10 No. 5 In C Major (Arranged By Godowsky Composed By Chopin)</p> <p>4.Etude No. 19 : Op. 10 No. 10 In D Major (Arranged By Godowsky Composed By Chopin)</p> <p>5.Etude No. 31 : Op. 25 No. 4 In A Minor For The Left Hand Alone (Arranged By Godowsky Composed By Chopin)</p> <p>6.Good Night (Composed By Schubert Transcription By Godowsky)</p> <p>7.Gigue («Renaissance» N° 12) (Composed By Loeillet Transcription By Godowsky)</p> <p>8.Serenade (Composed By R. Strauss Transcription By Godowsky)</p> <p>9.Tango (Composed By</p>	49:61

						Albeniz Transcription By Godowsky) 10.Passacaglia (Composed By Godowsky) 11.Étude Macabre (Composed By Godowsky) 12.Prelude And Fugue (B.A.C.H.) For The Left Hand Alone (Composed By Godowsky)	
2.	1988	New World Records	80354-2	Bolcom: Etudes No. 1-12; Wolpe: Battle Piece		William Bolcom «Twelve New Etudes» Stefan Wolpe Battle Piece	51:09
3.	1989	New World Records	NW 378-2	Charles Ives, Maurice Wright, Marc-André Hamelin – Sonata No. 2 "Concord" / Sonata		Maurice Wright Sonata Charles Ives Sonata No. 2 ("Concord, Mass., 1840-1860")	57:34
4.	1990	Altarus Records	AIR-CD-9050	Sorabji, Marc-André Hamelin – Piano Sonata No. 1		Piano Sonata No. 1	22:06
5.	1991	Altarus Records	AIR-CD-9052	Sophie-Carmen Echhardt-Gramatté: Piano Sonatas (2xCD, Album)		1.Sonata No. 1 (1923), E. 45 2.Sonata No. 2 (1923), E. 46 "Die Biscaya Sonate" 3.Sonata No. 3 (1924), E. 52 4.Sonata No. 4 (1927-31), E. 68 "Die Befreite Sonate" 5.Sonata No. 5 (1950), E. 126 "Klavierstück" 6.Sonata No. 6 (1952), E. 130 "Drei Klavierstücke"	115:61
6.	1992	Music & Arts	CD-724	Charles-Valentin Alkan: Concerto for Solo Piano		Concerto For Solo Piano (Concerto Pour Piano Seul) (Nos. 8, 9 & 10 From Douze Études Dans Tous Les Tons Mineurs, Op. 39)	49:44

7.	1992	Music & Arts	M&A 729	Masterpieces of Cabaret - Songs by Britten, Schönberg, Bolcom (Jody Karin Applebaum (vocals) Marc-André Hamelin (piano)		1.Cabaret songs (4) for Hedli Anderson, for voice & piano (Composed By Benjamin Britten Tell Me The Truth 2.Brettl-Lieder (Cabaret Songs), for voice & piano (Composed By Arnold Schoenberg) 3. Cabaret songs No 1-6, Cabaret songs Vol 2 No 1-6, Cabaret songs Vol. 3 No 1(Composed By William Bolcom) Lime Jello Marshmallow Cottage Cheese Surprise, for voice & piano (William Bolcom)	76:53
8.	1992	Music & Arts	CD-723	Franz Liszt: Grand Romantic Virtuoso		1.Réminiscences De Norma (After Bellini) 2.La Leggerezza 3.Un Sospiro 4.Polonaise No. 2 In E-Major 5.Bénédiction De Dieu Dans La Solitude (Harmonies Poétiques Et Religieuses, No. 3) 6.Réminiscences De Don Juan (After Mozart)	69:78
9.	1993	Composers Recordings Inc .	(CRI) – CD 660	Maurice Wright, – Chamber Symphony For Piano and Electronic Sound / Nightwatch/ Sonata II / Suite		1.Wright: Suite For Piano (1983) 2.Chamber Symphony For Piano And Electronic Sound Night Watch (1978) 3.Sonata II (1983)	64:25
10.	1994	Hyperion	CDA66717	Henselt / Alkan - Marc-	GRAMOPHONE	1.Piano Concerto In F Minor	68:39

				André Hamelin, BBC Scottish Symphony Orchestra, Martyn Brabbins Piano Concerto Op16 / Variations De Concert Op11 (First Recording) / Concerto Da Camera Op10/1 (First Recording) / Concerto Da Camera Op10/2	EDITOR'S CHOICE / CRITICS' CHOICE BEST OF THE YEAR, BBC MUSIC MAGAZINE	Op 16 (Composed By Adolf Von Henselt) 2.Variations De Concert Op 11 On «Quand Je Quittai La Normandie» From Meyerbeer's «Robert Le Diable» (Composed By Adolf Von Henselt) 3.Concerto Da Camera In C Sharp Minor Op 10 No 2 (Composed By Charles-Valentin Alkan) 4.Concerto Da Camera In A Minor Op 10 No 1 (Composed By Charles-Valentin Alkan)	
11.	1994	ASV Digital	CD DCA 913	Richard Strauss, Ludwig Thuille: Cello Sonatas (Cello – Sophie Rolland, Piano – Marc-André Hamelin)		1.Sonata For Cello And Piano In F, Op 6 (1880-83) Richard Strauss (1864-1949) 2.Sonata For Cello and Piano , Op. 22 (Ludwig Thuille (1861-1907)	56:04
12.	1995	Hyperion	CDA66794	Alkan: Grande Sonate "Les quatre âges"; Sonatine; Le festin d'Esopo		1.Grande Sonate «Les Quatre Âges» Op 33 2.Sonatine Op 61 3.Barcarolle Op 65 No 6 4.Le Festin D'Esopo Op 39 No 12	67:79
13.	1996	Hyperion	CDA66884	Grainger: Piano Music	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE DIAPASON D'OR	1.Jutish Medley 2.Colonial Song 3.Molly On The Shore 4.Harvest Hymn 5.A Reel 6.Spoon River 7.Country Gardens	69:03

						8.Walking Tune 9.Mock Morris 10.Ramble On Love (From Der Rosenkavalier) 11.Shepherd's Hey 12.Irish Tune From County Derry 13.Handel In The Strand 14.A March-Jig 15.The Hunter In His Career 16.Scotch Strathsperry and Reel 17.The Gum-Suckers March From "in A Nutshell" Suite 18.The Merry King 19.In Dahomey (Cakewalk Smasher)	
14.	1996	ISBA	ISB-CD-5016	Marc-André Hamelin - Rachmaninov, Villa-Lobos, Chopin, Schulz-Evler		1.Sonata No. 2 In B Flat Minor, Op. 36 (Composed By – Serge Rachmaninov) 2.Rudepoéma (Composed By – Heitor Villa-Lobos) 3.Sonata No. 2 In B Flat Minor, Op. 35 (Composed By – Frédéric Chopin) 4.Arabesques (On Themes By Johann Strauss) (Composed By – Adolf Schulz-Evler)	67:37
15.	1996	Hyperion	CDA67131/2	Scriabin: The Complete Piano Sonatas	PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTEN KRITIK JUNO AWARD (CANADA) CLASSIC CD DISC	1.Sonata No 1 In F Minor Op 6 (1892) 2.Sonata No 2 (Sonata-Fantasy) In G Sharp Minor Op 19 (1892-7) 3.Sonata No 3 In F Sharp Minor Op 23 (1897/8)	114:19

					OF THE MONTH CLASSIC CD 100 GREATEST DISCS OF THE DECADE CLASSIC FM MAGAZINE RECORD OF THE MONTH	4.Fantaisie Op 28 (1900) Sonata No 4 In F Sharp Major Op 30 (1903) 5.Sonata No 5 Op 53 (1907) 6.Sonata No 6 Op 62 (1911) - 2-03 7.Sonata No 7 «Messe Blanche» Op 64 (1911) – 8.Sonata No 8 Op 66 (1912/3) 9.Sonata No 9 «Messe Noire» Op 68 (1912/3) – 10.Sonata No 10 Op 70 (1913) 11.Sonata-Fantaisie In G Sharp Minor Op Posth (1886)	
16.	1997	Hyperion	CDA66874	Marc-André Hamelin plays Liszt	LISZT SOCIETY GRAND PRIX	1.Apparition No 1 In F Sharp Major S155 No 1 2.Waldesrauschen S145 No 1 3.Un Sospiro S144 No 3 4.Hungarian Rhapsody No 10 In E Major S244 5.Hungarian Rhapsody No 13 In A Minor S244 6.Hungarian Rhapsody No 2 In C Sharp Minor S244 Written-By [Cadenza] – Marc-André Hamelin 7.Nuages Gris S199 8.En Rêve - Nocturne S207 9.Réminiscences de Don Juan S418	59:92
17.	1997	Analekta	FL 2 3031	Martinú: Sonatas, Promenades, Madrigal Stanzas (Flute – Alain Marion Piano, Harpsichord – Marc- André Hamelin		1.Sonata For Flute, Violin And Piano, H 245 2.Promenades For Flute, Violin And Harpsichord, H 274 / 3.Sonata For Flute And Piano,	68:34

				Violin – Angèle Dubeau)		H 308 4.Five Madrigal Stanzas For Violin And Piano, H 297 5.Scherzo For Flute And Piano, H 174A 6.Madrigal-sonata For Flute, Violin Et Piano, H 291	
18	1997	Hyperion	CDA66926	Roslavets: Piano Music	PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTEN KRITIK	1.Three Compositions (1914) 2.Three Etudes (1914) 3.Prelude - Largo (1915) 4.Piano Sonata No 1 (1914) 5.Two Compositions (1915) 6.Piano Sonata No 2 (1916) 7.Two Poems (1920) 8.Five Preludes (1919-1922) 9.Piano Sonata No 5 (1923)	71:93
19	1998	Hyperion	CDA66990	Korngold: Piano Concerto, Op. 17; Marx: Romantisches Klavierkonzert BBC Scottish Symphony Orchestra, Osmo Vänskäl	GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE DIAPASON D'OR	1.Romantisches Klavierkonzert In E Major 2.Piano Concerto In C Sharp Op 17 (For The Left Hand)	63:25
20	1998	Hyperion	CDA67050	The Composer Pianists	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTEN KRITIK	1.Toccata In G Flat Major Op 13 (Composed By Leopold Godowsky) 2.Poème Tragique Op 34 (Composed By Alexander Scriabin) 3.Etude No 9 (D'après Rossini) (Composed By Marc-André Hamelin) 4.Etude No 10 (D'après Chopin) («Pour Les Idées Noires») 5.Schübler Chorale No 6	68:18

					<p>(transcription) (Composed By Bach Transcription By Samuel Feinberg) 6.Andante From Symphony No 94 (transcription) (Composed By Haydn Transcription By Charles- Valentin Alkan) 7.Esquisses Op 63 (Composed By (Charles-Valentin Alkan) 8.No 46: Le Premier Billet Doux 9.No 47: Scherzetto 10.Fantasia Nach J S Bach (Composed By Ferruccio Busoni) 11.Moment Musical In E Flat Minor Op 16 No 2 (Revised Version 1940) (Composed By Sergei Rachmaninov) 12.Etude-Tableau In E Flat Op 33 No 4 (Originally No 7) (Composed By Sergei Rachmaninov) 13.Deux Poèmes Op 71 (Composed By Alexander Scriabin) 14.No 1: Fantastique 15.No 2: En Rêvant, Avec Une Grande Douceur 16.Berceuse Op 19a (Composed By Samuel Feinberg) 17.Improvisation No 1 In B</p>	
--	--	--	--	--	--	--

						<p>Flat Minor Op 31 No 1 (Composed By Nikolai Medtner)</p> <p>18.Pastiche On The Hindu Merchant's Song From «Sadko» By Rimsky- Korsakov (Composed By Kaikhosru Shapurji Sorabji)</p> <p>19.Prelude And Fugue (Etude No 12) (Composed By Marc-André Hamelin)</p>	
21.	1998	Hyperion	CDA67221/4	Medtner: The Complete Piano Sonatas/ Forgotten Melodies I, II	GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE DIAPASON D'OR	<p>1.Sonata In F Minor Op 5</p> <p>2.Zwei Märchen Op 8</p> <p>3.Sonaten-Triade Op 11</p> <p>4.Sonata In G Minor Op 22</p> <p>5.Sonata-Skazka In C Minor Op 25 No 1</p> <p>6.Sonata In E Minor «Night Wind» Op 25 No 2</p> <p>7.Sonata-Ballada In F Sharp Major Op 27</p> <p>8.Sonata In A Minor Op 30</p> <p>9.Vergessene Weisen / Forgotten Melodies Op 38</p> <p>10.Vergessene Weisen / Forgotten Melodies Op 39</p> <p>11.Sonata In B Flat Minor «Sonata Romantica» Op 53 No 1</p> <p>12.Sonata In F Minor «Sonata Minacciosa» Op 53 No 2</p> <p>13.Sonate-Idylle In G Major Op 56</p>	275:38
22	1999	Hyperion	CDA67143	Busoni: Piano Concerto, Op.	GRAMOPHONE	1.Piano Concerto In C Major	73:48

				XXXIX Marc-André Hamelin, City Of Birmingham Symphony Orchestra, Mark Elder	EDITOR'S CHOICE CLASSIC CD 100 GREATEST DISCS OF THE DECADE	Op 39	
23.	1999	Port Royal Records	EAN 006894422072 4	Marc-Andre Hamelin plays Mozart & Michel Gonnevill (Marc-André Hamelin / Veronique Lacroix / Ensemble Contemporain Montréal+)		1.Piano Concerto No. 17 in G major, K. 453 (Wolfgang Amadeus Mozart) 2.Adonwe for piano and orchestra of 22 Musicians (Michel Gonnevill)	58:18
24	1999	Helios	CDA67090	Catoire: Piano Music		1.Caprice Op. 3 2.Intermezzo Op. 6 No. 5 3.Troi Morceaux Op. 2 4.Prélude Op. 6 No. 2 5.Scherzo Op. 6 No. 3 6.Vision (Etude) Op. 8 7.Cinq Morceaux Op. 12 8.Quatre Morceaux Op. 12 9.Quatre Préludes Op. 17 10.Chants Du Crépuscule 11.En Revant 12.Capricciosamente 13.Tranquillo 14.Poco Agitato 15.Poème Op. 34 No. 2 16.Prélude Op. 34 No. 3 17.Valse Op. 36	78:00
25	1999	Atma Classique	ACD2 2642	Karina Gauvin, Marc-André Hamelin – Fête Galante (Karina Gauvin, soprano Marc-André Hamelin, piano)		1.Mandoline Clair De Lune, Song For Voice & Piano (Or Orchestra) In B Flat Minor, Op. 46/2 (Composed By Gabriel Fauré) 2.Clair De Lune Aurore, Song For Voice & Piano In G Major, Op. 39/1 (Composed By Gabriel Fauré)	58:38

					<p>3.Aurore En Sourdine, Song For Voice & Piano (Cinq Mélodies 'De Venise'), Op. 58/2 (Composed By Gabriel Fauré)</p> <p>4.En Sourdine Cinq Mélodies Populaires Grecques (Composed By Maurice Ravel)</p> <p>5.Le Réveil De La Mariée</p> <p>6.Là-bas Vers L'église</p> <p>7.Quel Galant M'est Comparable</p> <p>8.Chanson Des Cueilleuses De Lentisques</p> <p>9.Tout Gai ! Fêtes Galantes, Premier livre, L. 80 (Composed By Claude Debussy)</p> <p>10.En Sourdine</p> <p>11.Fantoches</p> <p>12.Clair De Lune Trois Chansons De Bilitis, L. 90 (Composed By Claude Debussy)</p> <p>13.Métamorphoses, FP 121 (Composed By Francis Poulenc)</p> <p>14.Reine Des Mouettes</p> <p>15.C'est Ainsi Que Tu Es</p> <p>16.Paganini Deux Poèmes De Louis Aragon, FP 122</p>	
--	--	--	--	--	---	--

						(Composed By Francis Poulenc) 17.C 18.Fêtes Galantes Trois Poèmes De Louis Lalanne, FP 57 Composed By Francis Poulenc 19.Le Présent 20.Chanson 21.Hier Salute Du Bartas, H. 152 (Composed By Arthur Honegger) 22.Le Château Du Bartas 23.Tout Au Long De La Base 24.Le Départ 25.La Promenade 26.Nérac En Fête 27.Duo Chansons Populaires Françaises Et Canadiennes (Composed By Émile Vuillermoz) 28.Bourrée De Chapdes-Beaufort 29.Jardin D'amour 30.Cocilia	
26	1999	Hyperion	CDA66996	Max Reger: Variations and Fugue on a theme of J S Bach; Variations and Fugue on a theme of G P Telemann	GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE PENGUIN GUIDE ROSETTE	1. Max Reger: Variations and Fugue on a theme of J S Bach; 2. Variations and Fugue on a theme of G P Telemann	62:59
27	1999	Hyperion	CDA67077	Rzewski: The People United Will Never Be Defeated!	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE	1.The People United Will Never Be Defeated! - 36	75:52

					GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE	Variations On ¡El Pueblo Unido Jamás Será Vencido! 2.North American Ballad No. 3: Down By The Riverside 3.North American Ballad No. 4: Winnsboro Cotton Mill Blues	
28	2000	Hyperion	CDA67170	Bernstein: Symphony No. 2 "The Age of Anxiety"; William Bolcom: Piano Concerto (Conductor – Dmitry Sitkovetsky, Orchestra – Ulster Orchestra, Piano – Marc- André Hamelin)	Ulster Hall, Belfast, United Kingdom концерт GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE / RECORDING OF THE MONTH REPertoire 10	1.Leonard Bernstein «The Age Of Anxiety» [Symphony No 2] Part One 2.William Bolcom Concerto For Piano And Large Orchestra	107:76
29	2000	Hyperion	CDA67411/2	Godowsky: The Complete Studies on Chopin's Etudes	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE GRAMOPHONE AWARD WINNER GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE FANFARE CRITICS' CHOICE INTERNATIONAL RECORD REVIEW CRITICS' CHOICE RADIO 3, CD REVIEW DISC OF THE MONTH BBC MUSIC MAGAZINE INSTRUMENTAL DISC OF THE MONTH	1. Op 10/1 Ist Version C Major 2. Op 10/1 2nd Version D Flat Major Left Hand 3. Op 10/2 Ist Version A Minor Left Hand 4. Op 10/2 2nd Version A Minor 'Ignis Fatuus' 5. Op 10/3 D Flat Major Left Hand 6. Op 10/4 C Sharp Minor Left Hand 7. Op 10/5 Ist Version G Flat Major 8. Op 10/5 2nd Version C Major 9. Op 10/5 3rd Version A Minor 'Tarantella' 10. Op 10/5 4th Version A	193:53

					<p>PENGUIN GUIDE ROSETTE Top 10 Best Classical- Instrumental CDs of 2000, Amazon.com. HI-FI NEWS RECORD OF THE MONTH</p>	<p>Major 'Capriccio' 11. Op 10/5 5th Version G Flat Major 12. Op 10/5 6th Version G Flat Major 12a Op 10/5 7th Version G Flat Major Left Hand 13. Op 10/6 E Flat Minor Left Hand 14. Op 10/7 1st Version C Major 'Toccatà' 15. Op 10/7 2nd Version G Flat Major 'Nocturne' 15a Op 10/7 3rd Version E Flat Major Left Hand 16 Op 10/8 1st Version F Major 16a Op 10/8 2nd Version G Flat Major Left Hand 17 Op 10/9 1st Version C Sharp Minor 18 Op 10/9 2nd Version F Minor Imitation Of Op 25/2 18a Op 10/9 3rd Version F Sharp Minor Left Hand 19 Op 10/10 1st Version D Major 20 Op 10/10 2nd Version A Flat Major Left Hand 21 Op 10/11 A Major Left Hand 22 Op 10/12 C Sharp Minor Left Hand 23 Op 25/1 1st Version A Flat Major Left Hand 24 Op 25/1 2nd Version A</p>	
--	--	--	--	--	--	---	--

					<p>Flat Major Like A Piece For Four Hands 25 Op 25/1 3rd Version A Flat Major 26 Op 25/2 1st Version F Minor 27 Op 25/2 2nd Version F Minor 'Waltz' 28 Op 25/2 3rd Version "A" F Minor 28 Op 25/2 3rd Version "B" F Minor 28a Op 25/2 4th Version F Sharp Minor Left Hand 29 Op 25/3 1st Version F Major 30 Op 25/3 2nd Version F Major Left Hand 31 Op 25/4 1st Version A Minor Left Hand 32 Op Op 25/4 2nd Version F Minor 'Polonaise' 33 Op 25/5 1st Version E Minor 34 Op 25/5 2nd Version C Sharp Minor 'Mazurka' 35 Op 25/5 3rd Version B Flat Minor Left Hand 36 Op 25/6 G Sharp Minor 38 Op 25/8 D Flat Major 39 Op 25/9 1st Version G Flat Major 40 Op 25/9 2nd Version G Flat Major Left Hand 41 Op 25/10 B Minor Left Hand</p>	
--	--	--	--	--	---	--

						<p>42 Op 25/11 A Minor 43 Op 25/12 C Sharp Minor Left Hand 44 Méthode M-F 1 F Minor Left Hand 45 Méthode M-F 2 1st Version E Major 45a Méthode M-F 2 2nd Version D Flat Major Left Hand 46 Méthode M-F 3 G Major 'Menuetto' 47 Op 10/5 &)- 25/9 G Flat Major 'Badinage', 2 Studies Combined 48 OP 10/11 & Op 25/3 F Major 2 Studies Combined</p>	
30	2000	Hyperion	CDA67176	Villa-Lobos: Piano Music	REPERTOIRE RECOMMANDÉ	<p>1.As Très Marias 2.A Prole Do Bebê (The Baby's Family) - Suite No. 1 (The Dolls) 3.A Prole Do Bebê (The Baby's Family) - Suite No. 2 (The Animals) 4.Rudepoêma</p>	62:05
31	2001	Kleos Classics	Catalog #: 5108	Farewell to Boheme, Vol. 2: French & German Cabaret (Soprano Jody Karin Applebaum, Piano Marc- André Hamelin)		<p>1.Ballade du Chat Noir (Aristide Bruant) 2.À Saint-Lazare (Aristide Bruant) 3.À Saint-Ouen (Aristide Bruant) 4.Le Verger (Gaston Lemaire / Léon Xanrof) 5.Toutou (Aristide Bruant / Charles</p>	62:94

					<p>Cuvillier) 6.Chez le Docteur (Vincent Hyspa / Erik Satie) 7.Je Te Veux (Erik Satie) 8.La Diva de l'Empire (Erik Satie) 9.Isoldina (Clement Doucet) 10.Complainte de la Seine (Kurt Weill) 11.Youkali (Kurt Weill) 12.Chopinata (Clement Doucet) 13.Abschied von der Bohème (Werner Richard Heymann) 14.Gesetzt den Fall (Friedrich Hollaender) 15.Es regnet (Kurt Weill) 16.Nanna's Lied (Kurt Weill) 17.Es Wird die neue Welt geboren! (Stefan Wolpe) 18.Über den Selbstmord (Hanns Eisler) 19.An Allem sind die Juden schuld! (Georges Bizet / Friedrich Hollaender)</p>	
32	2001	Hyperion	CDA67275	Kaleidoscope	<p>GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE SUNDAY TIMES RECORD OF THE</p> <p>1.Valse Phantastique (Composed By Edna Bentz Woods) 2.Polka de W R</p>	67:21

					<p>YEAR 10 DE RÉPERTOIRE (FRANCE) CANNES CLASSIQUE AWARD</p>	<p>(Arranged By Sergei Vasilyevich Rachmaninoff Composed By Franz Behr) 3.Nocturne («Complaint») (Composed B Josef Hofmann) 4.Kaleidoskop Op. 10 No. 4 (Composed By Josef Hofmann) 5.Etude No. 3 (D'après Paganini - Liszt) (Composed By Marc-André Hamelin) 6.Étude Pour La Main Gauche Seule Op. 36 (Composed By Felix Blumenfeld) 7.Concert Paraphrase Of 'The Song Of The Soldiers Of The Sea' (The Marines' Hymn) (Composed By Jacques Offenbach, Jakob Gimpel) 8.Etude No 6: Essercizio Per Pianoforte (Omaggio A Domenico Scarlatti) (Composed By Marc-André Hamelin) 9.Valse Folle(Composed By Jules Massenet) 10.Etude In A Flat Minor Op. 72 N o. 13 (Composed By Moritz Moszkowski) 11.Intermezzo In A Flat (Composed By Francis Poulenc) 12.Alt Wien (Composed By Leopold Godowsky) 13.Étude D'Après L'Impromptu En La Bémol</p>	
--	--	--	--	--	--	--	--

					<p>Majeur De Fr. Chopin Op. 29 (Composed By Aleksander Michalowski)</p> <p>14.Gigue (Composed By Arthur Lourié)</p> <p>15.Au Jardin Du Vieux Sérail (Andrianople) Op.18 No. 3 (Composed By Émile-Robert Blanchet)</p> <p>16.Deux Contrastes (1. Grazioso) (Composed By Alfredo Casella)</p> <p>17.Deux Contrastes (2. Antigrazioso) (Composed By Alfredo Casella)</p> <p>18.Toccatina (Composed By John Vallier)</p> <p>19.Petit Adagio (Extrait Des «Saisons») (Arranged By Marc-André Hamelin Composed By Alexander Glazunov)</p> <p>20.Toccatina Op. 36 (Composed By Nikolai Kapustin)</p>	
33	2001	Hyperion	CDA67218	Alkan: Symphony For Solo Piano Trois Morceaux Dans Le Genre Pathétique	<p>GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE</p> <p>1.Symphony For Solo Piano Op 39 Nos 4-7</p> <p>2.Salut, Cendre Du Pauvre! Op 45</p> <p>3.Aleluia Op 25</p> <p>4.Super Flumina Babylonis Op 52 (Paraphrase Du Psaume 137)</p> <p>5.Souvenirs: Trois Morceaux Dans Le Genre Pathétique Op 15</p>	61:92

34	2001	Hyperion	CDA67166	Schumann: Fantasy in C major; Etudes Symphoniques; Piano Sonata No. 2		1.Fantasie In C Major Op. 17 2.Piano Sonata No. 2 In G Minor Op. 22 3.Etudes Symphoniques Op. 13	75:01
35	2002	Hyperion	CDA67300	Leopold Godowsky, Marc-André Hamelin: Sonata; Passacaglia	10 DE RÉPERTOIRE (FRANCE) DISC OF THE WEEK (BBC RADIO 3 RECORD REVIEW)	1.Piano Sonata In E Minor 2.Passacaglia	65:56
36	2002	Hyperion	CDA67320	Ornstein, Marc-André Hamelin – Suicide In An Airplane, Danse Sauvage, Sonata 8 And Other Piano Music	10 DE RÉPERTOIRE	1.Suicide In An Airplane 2.À La Chinoise 3.Danse Sauvage Poems Of 1917 4.No Man's Land 5.The Sower Of Despair 6.The Orient In Flanders 7.The Wrath Of The Despoiled 8.Night Brooding Over The Battlefield 9.A Dirge Of The Trenches 10.Song Behind The Lines 11.The Battle 12.Army At Prayer 13.Dance Of The Dead Arabesques, Op. 42 14.The Isle Of Elephantine 15.Primary Echo 16.Chant Of Hindoo Priests 17.Shadowed Waters 18.A Melancholy Landscape 19.Pompeian Fresco 20.Passion	77:20

						<p>21.Les Basoches 22.The Wailing And Raging Wind 23.mpressions De La Tamise Piano Sonata No. 8 24.I. Life's Turmoil And A Few Bits Of Satire II. A Trip To The Attic - A Tear Or Two For A Childhood Forever Gone (6:44) 25.The Bugler 26.A Lament For A Lost Toy 27.A Half-Mutilated Cradle – Berceuse 28.First Carousel Ride And Sources Of A Hurdy-Gurdy 29.III. Disciplines And Improvisations</p>	
37	2002	Hyperion	CDA67370	Liszt: Paganini Studies; Schubert March Transcriptions	THE 29TH INTERNATIONAL F.LISZT RECORD GRAND PRIX, HUNGARY 10 DE RÉPERTOIRE DISQUE DU MOIS (RÉPERTOIRE) CLASSICAL CD OF THE WEEK (THE SUNDAY TIMES)	<p>1.Six Grandes Etudes De Paganini S141 (Composed By – Liszt) Franz Schuberts 2.Märsche Für Das Pianoforte Übertragen S426 (Composed By – Franz Schubert Transcription By – Liszt)</p>	55:65
38	2003	Hyperion	CDA67399	Karol Szymanowski: The Complete Mazurkas	10 DE RÉPERTOIRE	<p>1.Twenty Mazurkas Op 50 2.Valse Romantique 3.Four Polish Dances Two Mazurkas Op 62</p>	66:85

39	2003	Hyperion	CDA67425	Shostakovich, Shchedrin, Marc-André Hamelin, BBC Scottish Symphony Orchestra, Andrew Litton – Piano Concertos Nos 1 & 2 / Piano Concerto No 2		1.Piano Concerto No 1 In C Minor Op 35 (1933) (Dmitry Shostakovich) 2.Piano Concerto No 2 In F Major Op 102 (1957) (Dmitry Shostakovich) 3. Piano Concerto No 2 (1966) (Rodion Shchedrin)	62:56
40	2004	Albany Music Distribution	TROY665	Jay Reise: The Devil in the Flesh and Other Pieces (Bassoon – Charles Ullery, Piano – Marc-André Hamelin, Soprano Vocals – Jody Karin Applebaum)		1.Sonata Rhythmikosmos 2.Yellowstone Rhythms 3.Satori 4.Six Pictures From The Devil In The Flesh	61:26
41	2004	Hyperion	CDA67469	Ives: Concord Sonata; Barber: Piano Sonata (Piano – Marc-André Hamelin, Flute – Jaime Martin)	BBC RADIO 3 - 'BUILDING A LIBRARY' 1ST CHOICE	1.Piano Sonata No. 2 Op. 19 «Concord, Mass» 1840 - 1860 (Composed By – Charles Ives) 2.Piano Sonata Op. 26 (Composed By – Samuel Barber)	61:69
42	2004	Hyperion	CDA67433	Nikolai Kapustin: Piano Music	10 de RÉPERTOIRE	1.Variations, Op. 41 2.Eight Concert Études, Op. 40 3.Bagatelle, Op. 59, No. 9 4.Suite In The Old Style, Op. 28 5.Piano Sonata No. 6, Op. 62 6.Sonatina, Op. 100 7.Five Études In Different Intervals, Op. 68	73:99
43	2005	Hyperion	CDA67508	Rubinstein, Scharwenka, Marc-André Hamelin, BBC Scottish Symphony Orchestra, Michael Stern –	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE	1.Piano Concerto No 1 In B Flat Minor Op 32 (Franz Xaver Scharwenka) 2.Piano Concerto No 4 In D	59:28

				Piano Concerto No 4 In D Minor / Piano Concerto No 1 In B Flat Major		Minor Op 70 (Anton Rubinstein)	
44	2005	Hyperion	CDA67120	Schumann: Carnaval; Fantasiestücke; Papillons	FANFARE BEST OF 2006	1.Papillons Op. 2 2.Fantasiestucke Op. 12 - Book I 3.Fantasiestucke Op. 12 - Book II 4.Carnaval Op. 9	68:45
45	2005	Hyperion	CDA67476/7	Albéniz - Iberia & Other Late Piano Music (2 × CD, Album)	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE DISC OF THE WEEK (BBC RADIO 3 RECORD REVIEW)	Iberia 1-1 Book 1 No 1: Evocación 1-2 Book 1 No 2: El Puerto 1-3 Book 1 No 3: El Corpus En Sevilla 1-4 Book 2 No 1: Rondeña 1-5 Book 2 No 2: Almería 1-6 Book 2 No 3: Triana 1-7 Book 3 No 1: El Albaicín 1-8 Book 3 No 2: El Polo 1-9 Book 3 No 1: Lavapiés 2-1 Book 4 No 1: Málaga 2-2 Book 4 No 2: Jerez 2-3 Book 4 No 3: Eritaña 2-4 La Vega Yvonne En Visite! 2-5 La Révérence! 2-6 Joyeuse Rencontre Et Quelques Pénibles Événements! España: Souvenirs 2-7 Preludio 2-8 Asturias 2-9 Navarra (Composed	121:45

						By [Completed By] – William Bolcom)	
46	2005	Albany Music Distribution	TROY744	Serious Fun! (Jody Karin Applebaum - Soprano, Marc-André Hamelin - Piano)		<p>1.Come on Algernon, for voice & piano (Lord Berners)</p> <p>2.Maternity (Jeremy Nicholas)</p> <p>3.Someone Is Sending Me Flowers (David Baker)</p> <p>4.Christian Dior (Bruce Montgomery)</p> <p>5.Serious Fun! Small Talk (Spoken Word Jody Applebaum / Marc-André Hamelin)</p> <p>6.Summer Is A-Comin' In (Vernon Duke)</p> <p>7.Serious Fun! Small Talk (Spoken Word Jody Applebaum / Marc-André Hamelin)</p> <p>8.Madeira M'Dear (Donald Swann)</p> <p>9.Serious Fun! Small Talk (Spoken Word Jody Applebaum / Marc-André Hamelin)</p> <p>10.A Farmer's Boy, for voice & piano (Marc-André Hamelin)</p> <p>11.Ill Wind (after Mozart) (Donald Swann)</p> <p>12.(I'm Spending) Hanukkah in Santa Monica (Tom Lehrer)</p>	64:57

					<p>13.Serious Fun! Small Talk (Spoken Word Jody Applebaum / Marc- André Hamelin)</p> <p>14.The 12 Days After Christmas, for chorus (Fred Silver)</p> <p>15.The Green-Eyed Dragon, for voice & piano (Wolseley Charles)</p> <p>16.Usherette's Blues (Jeremy Nicholas)</p> <p>17.Serious Fun! Small Talk (Spoken Word Jody Applebaum / Marc- André Hamelin)</p> <p>18.Lime Jello Marshmallow Cottage Cheese Surprise, for voice & piano (William Bolcom)</p> <p>19.The Shape Of Things (Sheldon Harnick)</p> <p>20.Musical Chairs (Jeremy Nicholas)</p> <p>21.Serious Fun! Small Talk (Spoken Word Jody Applebaum / Marc- André Hamelin)</p> <p>22.I never do anything twice, song (for the film Seven Percent Solution) (Stephen Sondheim)</p> <p>23.The masochism tango (Tom Lehrer)</p> <p>24.Pretty Plain (Jeremy Nicholas)</p>	
--	--	--	--	--	---	--

						25.A Word on My Ear (Donald Swann) 26.Tamara, Queen Of The Nile (Peter Winkler)	
47	2006	Hyperion	CDA67578	Medtner: Forgotten Melodies I, II		1.Vergessene Weisen (Forgotten Melodies) Op. 38 2.Vergessene (Forgotten Melodies) Op. 39 3.Zwei Marchen Op 8	74:55
48	2006	Hyperion	CDA67550	Johannes Brahms - Marc-André Hamelin, Dallas Symphony Orchestra, Andrew Litton – Piano Concerto No 2 Op 83 - Four Piano Pieces Op 119	INTERNATIONAL PIANO AWARDS 2006 READERS' CHOICE	1.Piano Concerto No 2 in B flat major Op 83 2.Four Piano Pieces Op 119	66:34
49	2006	Hyperion	CDA67471/2	Brahms: The Piano Quartets (Marc-André Hamelin / Leopold String Trio)		1.Piano Quartet No. 1 in G minor, Op. 25 2.Piano Quartet No. 3 in C minor ("Werther"), Op. 60 3.Piano Quartet No. 2 in A major, Op. 26 4.Intermezzi (3) for piano, Op. 117	141:00
50	2006	Hyperion	CDA67513	Dukas: Piano Sonata; Decaux; Clairs de Lune	INSTRUMENTAL CHOICE - BBC Music Magazine BEST OF 2006 - BOSTON GLOBE SUPERSONIC AWARD - PIZZICATO MAGAZINE	1.Piano Sonata In E Flat Minor (Paul Dukas) 2.Clairs De Lune (Abel Decaux)	64:53
51	2007	Hyperion	CDA67554	Haydn: Piano Sonatas	GRAMOPHONE AWARD	1.Piano Sonata No 50 In C Major Hob. XVI/50	142:67

					<p>NOMINATION - INSTRUMENTAL BBC MUSIC MAGAZINE Editor's Choice DAILY TELEGRAPH CLASSICAL CD OF THE WEEK CANADA POST DISC OF THE MONTH GRAMOPHONE RECOMMENDS THE INDEPENDENT ALBUM OF THE WEEK NEW YORK TIMES CLASSICAL ALBUM OF THE YEAR</p>	<p>2.Piano Sonata No 40 In G Major Hob. XVI/40 3.Piano Sonata No 46 In A Flat Major Hob. XVI/46 4.Piano Sonata No 41 In B Flat Major Hob. XVI/41 5.Piano Sonata No 52 In E Flat Major Hob. XVI/52 6.Piano Sonata No 23 In F Major Hob. XVI/23 7.Piano Sonata No 43 In A Flat Major Hob. XVI/43 8.Piano Sonata No 24 In D Major Hob. XVI/24 9.Piano Sonata No 32 In B Minor Hob. XVI/32 10.Piano Sonata No 37 In D Major Hob. XVI/37</p>	
52	2007	Hyperion	CDA67569	Alkan: Concerto for solo piano; Troisième recueil de chants	<p>GRAMOPHONE AWARDS SHORTLIST 2008 BBC MUSIC MAGAZINE DISC OF THE MONTH GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE DIAPASON D'OR DE L'ANNÉE 2008 CLASSICAL SOLO ALBUM OF THE YEAR - JUNO</p>	<p>1.Concerto For Solo Piano - Op 39, Nos 8-10 2.Troisième Recueil De Chants - Op 65</p>	67:39

					AWARDS		
53	2007	Hyperion	CDA67656	In a State of Jazz	DIAPASON D'OR BBC R3 CD REVIEW DISC OF THE WEEK GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE GRAMMY AWARD NOMINATION	1.Exercise No 1 From Play Piano Play (Composed By Friedrich Gulda) 2.Sonata No 2 (Composed By Nikolai Kapustin) 3.Exercise No 4 From Play Piano Play (Composed By Friedrich Gulda) 4.Sonate En État De Jazz (Composed By Alexis Weissenberg) 5.Exercise No 5 From Play Piano Play (Composed By Friedrich Gulda) 6.Prelude And Fugue (Composed By Friedrich Gulda) 7.Six Arrangements Of Songs Sung By Charles Trenet (Arranged By Alexis Weissenberg) 8.Jazz Sonata (Composed By George Antheil)	69:07
54	2008	Hyperion	CDA67626	Godowsky: Strauss Transcriptions and Other Waltzes	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE DIAPASON D'OR	1.Symphonic Metamorphosis On Kunstlerleben (Composed By Johann Strauss Jr.) 2.From Walzermasken 24 Tone Poems In Triple Time (Composed By Johann	67:77

						<p>Strauss Jr.) No.2 Pastell, No. 14 Franzosisch, No. 22 Wienerisch, No. 24 Portrait-- Joh. Str. Symphonic 3.Metamorphosis On Die Fledermaus (Composed By Johann Strauss Jr.) 4.From Triakontameron 30 Moods And Scenes In Triple Measure (Composed By Leopold Godowsky) (No. 4 Rendezvous, No. 11 Alt Wien, No. 13 Terpsichorean Vindobona, No. 21 The salon, No. 25 Memories 5. Symphonic Metamorphosis On Wein, Weib Und Gesang (Composed By Johann Strauss Jr.) 6.The Last Waltz, Idealized Version By Leopold Godowsky (Composed By Oscar Straus)</p>	
55	2009	Hyperion	CDA67706	Chopin: Piano Sonatas Nos. 2 & 3 / Two Nocturnes / Berceuse · Barcarolle	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE SUNDAY TIMES CLASSICAL CD OF THE WEEK JUNO AWARD WINNER	<p>1.Berceuse In D Flat Major Op 57 2.Piano Sonata No 2 In B Flat Minor Op 35 3.Two Nocturnes Op 27 4.Barcarolle In F Sharp Major Op 60 5.Piano Sonata No 3 In B Minor Op 58</p>	71:81
56	2009	Hyperion	CDA67710	Haydn: Piano Sonatas II		1.Piano Sonata In E Major	150:92

			(2 × CD, Album)			<p>Hob XVI:31 2.Piano Sonata In D Major Hob XVI:42 3.Piano Sonata In C Major Hob XVI:35 4.Piano Sonata In E Minor Hob XVI:34 5.Piano Sonata In A Major Hob XVI:26 6.Fantasia (Capriccio) In C Major Hob XVII:4 7.Sonata 'Un Piccolo Divertimento' (Variations) In F Minor Hob XVII:6 8.Piano Sonata In E Flat Major Hob XVI:49 9.Piano Sonata In D Major Hob XVI:33 10.Piano Sonata In G Major Hob XVI:39 11.Piano Sonata In C Major Hob XVI:48</p>	
57	2010	Hyperion	CDA67789	Marc-André Hamelin: Études	GRAMOPHONE RECORDING OF THE MONTH BBC MUSIC MAGAZINE INSTRUMENTAL CHOICE IRR 'OUTSTANDING' AWARD	<p>1.12 ÉTUDES IN ALL THE MINOR KEYS 2.Little Nocturne 3.Con intimissimo sentimento 4.Theme and variations «Cathy's Variations»</p>	72:51
58	2011	Hyperion	CDA67635	The Romantic Piano Concerto, Vol. 53: Reger, Strauss (Piano - Marc-André Hamelin / Conductor - Ilan		<p>1.Piano Concerto in F minor, Op. 114 (Max Reger) Burleske in D minor (Richard Strauss)</p>	56:49

				Volkov Rundfunk- sinfonienorchester Berlin)			
59	2011	Hyperion	CDA67760	Liszt: Piano Sonata	GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE	1.Fantasie Und Fuge über Das Thema B-A-C-H (S. 529ii). 2.Bénédiction de Dieu Dans la Solitude (S. 173/3). 3.Venezia E Napoli (S. 162). 4.Piano Sonata In B Minor (S. 178)	79:19
60	2012	Hyperion	CDA67882	Haydn: Piano Sonatas, Vol. 3 (2 × CD, Album)		1. Piano Sonata In G Major Hob. XVI/6 2.Piano Sonata In C Major Hob. XVI/1 3.Piano Sonata In B Flat Major Hob. XVI/2 4.Piano Sonata In E Minor Hob. XVI/47bis Add. 5.Piano Sonata In G Minor Hob. XVI/44 6.Piano Sonata In E Flat Major Hob. XVI/25 7.Piano Sonata In C Minor Hob. XVI/20 8.Piano Sonata In C Sharp Minor Hob. XVI/36 9.Piano Sonata In E Major Hob. XVI/22 10.Piano Sonata In F Major Hob. XVI/29 11.Piano Sonata In D Major Hob. XVI/51	156:68
61	2013	Hyperion	CDA67925	Haydn: Piano Concertos Nos. 3, 4 & 11 (Piano - Marc-André Hamelin, Orchesra - Les Violons du	GRAMOPHONE RECORDING OF THE MONTH	1.Piano Concerto in D major, Hob. 2.Piano Concerto in F major, Hob.	61:38

				Roy, Conductor -Bernard Labadie)		3.Piano Concerto in G major, Hob.	
62	2013	Hyperion	CDA67951/3	Busoni: Late Piano Music	DIAPASON D'OR CHOC DE CLASSICA INTERNATIONAL PIANO CHOICE	1.Elegies, BV249 2.Nuit De Noël, BV251 3.Fantasia After J.S. Bach, BV253 4.Canonic Variations And Fugue, BV B40 5.An Die Jugend, BV254 Book 3. (Giga, Bolero E Variazione) 6.Sonatina, BV257 7.Sonatina Seconda, BV259 8.Sonatina «Ad Usam Infantis Madeline M* Americanae», (Sonatina No 3, BV268) 9.Sonatina «In Diem Nativitatis Christi MCMXVII», (Sonatina No 4, BV274) 10.Sonatina Brevis «In Signo Joannis Sebastiani Magni», (Sonatina No 5, BV280) 11.Kammer-Fantasie Über Carmen, (Sonatina No 3, BV284) 12.Indianisches Erntelied, Indianisches Tagebuch, Book 1, BV267 13.Three Albumleaves, BV289 14.Toccata: Preludio, Fantasia, Ciaccona, BV287 15.Prologo, BV279 Klavierübung -Preludio: Allegro Festivo	195:54

						<p>-Preludio (Without The Third Finger): Moderato Alla Breve</p> <p>-Veloce E Leggiero</p> <p>-Vivace Moderato, Con Precisione</p> <p>16.Variations-Studie Nach Mozart, 1 (Serenade From Don Giovanni)</p> <p>17.Nine Variations On A Chopin Prelude (In C Minor, Op. 20 No. 20), BV213a</p> <p>18.Short Pieces For The Cultivation Of Polyphonic Playing, BV296</p> <p>19.Perpetuum Mobile, BV293</p> <p>20.Prélude Et Étude En Arpèges, BV297</p> <p>21.Prélude: Arioso-Volante Ma Tranquillo</p> <p>22.Étude: Allegro</p>	
63	2014	Hyperion	CDA68030	Schumann: Kinderszenen; Waldszenen; Janáček: On the Overgrown Path 1	GRAMOPHONE RECORDING OF THE MONTH BBC MUSIC MAGAZINE RECORDING OF THE MONTH	<p>1.On The Overgrown Path Book 1 (1900-11) (Composed By Leoš Janáček)</p> <p>2.Waldszenen Op. 82 (1894) (Composed By Robert Schumann)</p> <p>3.Kinderszenen Op. 15 (1838) (Composed By Robert Schumann)</p>	74:28
64	2014	Hyperion	CDA67920	Debussy: Images; Préludes II		<p>1.Images, Book I</p> <p>2.Images, Book II</p> <p>3.Préludes, Book II</p>	69:54
65	2015	Hyperion	CDA68029	Mozart: Piano Sonatas (2 × CD, Album)		<p>1.Piano Sonata In D Major K576</p> <p>2.Piano Sonata In G Major</p>	154:33

						<p>K283 3.Piano Sonata In F Major K332 4.Piano Sonata In B Flat Major K570 5.Rondo In D Major K485 6.Gigue In G Major K574 7.Piano Sonata In C Major K330 8.Piano Sonata In B Flat Major K333 9.Piano Sonata In C Major K545 10.Piano Sonata In E Flat Major K282 11.Rondo In A Minor K511 12.Fantasia In D Minor K397</p>	
66	2015	Hyperion	CDA67987	Shostakovich: Piano Quintet; String Quartet No. 2 (Ensemble – Takács Quartet, Piano – Marc-André Hamelin)		<p>1.String Quartet No 2 in A major Op 68 2.Piano Quintet in G minor Op 57</p>	70:24
67	2015	Hyperion	CDA68084	Leo Ornstein / Marc-André Hamelin, Pacifica Quartet – Piano Quintet, String Quartet No. 2		<p>1.Piano Quintet, Op. 92 2.String Quartet No. 2</p>	72:46
68	2016	Hyperion	CDA68061	Franck: Piano Quintet; Debussy: String Quartet (Takács Quartet, Marc-André Hamelin – Piano)	GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE DIAPASON D'OR THE STRAD MAGAZINE RECOMMENDED RECORDING	<p>1.Piano Quintet In F Minor M7 (1879) 2.String Quartet In G Minor L91, Op 10 (1893)</p>	62:23
69	2017	Hyperion	CDA68145	Medtner: Piano Concerto		1.Nikolai Medtner Piano	80:89

				No. 2; Rachmaninov: Piano Concerto No. 3 (Marc-André Hamelin, London Philharmonic Orchestra*, Vladimir Jurowski)		Concerto No 2 In C Minor, Op. 50 2.Sergei Rachmaninov Piano Concerto No 3 In D Minor, Op. 30	
70	2017	Hyperion	CDA68048	Morton Feldman: For Bunita Marcus		For Bunita Marcus	72:38
71	2017	Naxos	ASIN: B075T88593	Claude Baker: Piano Concerto "From Noon to Starry Night"; Aus Schwanengesang (Orchestra – Indianapolis Symphony Orchestra Piano – Marc-André Hamelin Conductor – Gilbert Varga, Juanjo Mena)		1.Piano Concerto 'From Noon To Starry Night' 2.Aus Schwanengesang	50:00
72	2018	Hyperion	CDA68189	Stravinsky: The Rite of Spring; Concerto for Two Pianos; Circus Polka; Tango; Madrid (Piano duet Leif Ove Andsnes / Marc-André Hamelin)		1.The Rite of Spring 2.Concerto for two solo pianos 3.Madrid 4.Tango, 5.Circus Polka	64:47
73	2018	Hyperion	CDA68213	Schubert: Piano Sonata in B flat major D 960; Four Impromptus D 935	Juno Awards 2019 (classical album of the year: solo or chamber).	1.Piano Sonata In B Flat Major D960 2.Four Impromptus D935, Op 142	81:52
74	2019	Hyperion	CDA68238	Dohnányi: Piano Quintets; String Quartet No. 2 (Ensemble – Takács Quartet, Piano - Marc-André Hamelin)		1.Piano Quintet No 1 In C Minor Op 1 2.String Quartet No 2 In D Flat Major Op 15 3.Piano Quintet No 2 In E Flat Minor Op 26	80:18
75	2020	Hyperion	CDA68233	Samuel Feinberg: Piano Sonatas 1-6		1.Piano Sonata No. 1 In A Major (Opus 1, 1915) 2.Piano Sonata No. 2 In A	73:89

						<p>Minor (Opus 2, 1916)</p> <p>3.Piano Sonata No. 3 In G Minor / G Sharp Minor (Opus 3, 1916/7)</p> <p>4.Piano Sonata No. 4 In E Flat Minor (Opus 6, 1918)</p> <p>5.Piano Sonata No. 5 In E Minor (Opus 10, 1921)</p> <p>6.Piano Sonata No. 6 In B Minor (Opus 13, 1923)</p>	
76	2020	Hyperion	CDA68320	Liszt, Thalberg: Opera Transcriptions & Fantasies		<p>1.Hexaméron – Morceau de concert 'Grandes Variations de Bravoure sur la Marche des Puritains de Bellini' S392/ (Franz Liszt)</p> <p>2.Grande fantaisie sur des motifs de Don Pasquale Op 67 (Sigismond Thalberg)</p> <p>3.Ernani de Verdi – [Deuxième] Paraphrase de Concert S432 (Franz Liszt)</p> <p>4.Fantaisie sur des thèmes de Moïse Op 33 (Sigismond Thalberg)</p> <p>5.Réminiscences de Norma de Bellini – Grande fantaisie S394 (Franz Liszt)</p>	73:82
Альбом, створений на основі запису концертного вситупу							
	1994	Hyperion	CDA66765	Marc-André Hamelin Live at Wigmore Hall	PENGUIN GUIDE ROSETTE GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE / CRITICS' CHOICE CLASSIC CD 100 GREATEST DISCS	<p>1.First Movement From Piano Concerto No 3 Composed By – Beethoven Transcription By, Cadenza – Alkan)</p> <p>2.Romanza From Piano Concerto No 1 (Composed By – Chopin</p>	70.69

					OF THE DECADE	Transcription By – Balakirev) 3.Trois Grandes Études, Op 76, For The Hands Separately And Reunited (Composed By – Alkan) 4.Sonatina No 6: Kammer- Fantasie Über Carmen (Composed By – Busoni) 5.Danza Festiva, Op 38 / 3 (Composed By – Medtner) 70:69	
--	--	--	--	--	---------------	--	--

**Диски, що являють собою сумісні альбоми із іншими музикантами, або записи з фестивалів на яких М.-А. Амлен представлений
поміж інших учасників**

№	Рік	Лейбл	Каталоговий номер	Назва	Твори
1.	1990	Danacord Records	DACOCD 349	Rarities Of Piano Music At «Schloss Vor Husum» (From The 1989 Festival)	Kitten On The Keys (1921) Composed By – Zez Confrey Piano – Marc-André Hamelin
2.	1990	Danacord Records	DACOCD 379	Rarities of Piano Music at «Schloss vor Husum», vol. 2 from the 1990 Festival	Study No. 42 In A Minor (After Op. 25 No. 11) Arranged By – Godowsky Composed By – Chopin Piano – Marc-André Hamelin Kitten On The Keys (1921) Composed By – Zez Confrey Piano – Marc-André Hamelin
3.	1992	Danacord Records	DACOCD 399	Rarities of Piano Music at «Schloss vor Husum», vol. 4 from the 1992 Festival	Percy Grainger: Colonial Song (1913) Marc-André Hamelin: Triple Etude (after Chopin) (op. 10/2 &, Op. 25/4 &, Op. 25/11) Vladimir Deshevov: Gleise (Tracks), Op. 16 (1926)
4	1992	CHANDOS	CHAN 9116	Musici De Montréal – Schoenberg: Verklärte Nacht - String Quartet No. 2 - Ode To NapoleonSchoenberg	Ode To Napoleon Op. 41 Narrator – Kevin McMillan Piano – Marc-André Hamelin
5.	1993	Doberman	DO 137	Louise Bessette & Marc-André Hamelin	1.Roger Matton Danse Brésilienne–2.André

		-Yppan			<p>Prévost Quatre Préludes 3.Marc-André Hamelin Prélude Et Fugue 4.Jacques Hétu Sonate Opus 6 5.Roger Matton Concerto Pour Deux Pianos Et Percussion Percussion – Julien Grégoire, Vincent Dhavernas</p>
6.	1994	Danacord Records	DACOCD 429	Rarities of Piano Music at «Schloss vor Husum», vol. 6 from the 1994 Festival	<p>1.Sigismund Thalberg: Fantasy on Donizetti's «Don Pasquale», Op. 67 2.Ch: V. Alkan: Barcarolle g-minor, Op. 65 No. 6 3.Walter Giesecking: Schorschi-Batschi (Foxtrot)</p>
7.	1996	Danacord Records	DACOCD 479	Rarities of Piano Music at «Schloss vor Husum», vol. 8 from the 1996 Festival	<p>Radames Gnáttali (1906-1988) Negaceando, Manhosamente, Canhoto.</p>
8.	1998	Danacord Records	DACOCD 519	Rarities of Piano Music at «Schloss vor Husum», vol. 10 from the 1998 Festival	<p>Leopold Godowsky (1870-1938) Studies after Chopin's Etudes no. 7-9 (From the Black Key Etude, Op. 10 no. 5 1st version (G flat major) 2nd version - Study on the white keys (C major) 3rd version - Tarantella (A minor) The Gardens of Buitenzorg (from Java Suite (1925) George Catoire (1861-1926) Quatre Morceaux, Op. 12 Chant du soir Méditation Nocturne Etude fantastique Nikolai Medtner (1880-1951) Primavera, Op. 39 no. 3 (from Forgotten Melodies, 2nd set)</p>
9.	1999	(Société Nouvelle d'Enregistrement)	SNE 567	Denys Bouliane: La Musique du Réalisme Magique Vol. II	<p>Douze Tiroirs De Demi-vérités Pour Alléger Votre Descente Conductor– Gabriel Chmura Orchestra – Orchestre du Centre National des Arts à</p>

					Ottawa Soloist, Piano – Marc-André Hamelin
10.	2000	Danacord Records	DACOCD 559	Rarities of Piano Music at «Schloss vor Husum», vol. 12 from the 2000 Festival	Leos Janáček (1854-1928) On an Overgrown Path (1901/02/08) 2. A Blown-Away Leaf 3. Come with us! 6. Words fail! 9. In Tears Marc-André Hamelin (1961) Music Box "Se tu m'ami" (Tribute to Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) (from: "Con intimissimo sentimento", 2000) Francis Poulenc (1899-1963) Les Chernins de l'Amour 3:41 Friedrich Hollaender (1896-1976) (Georges Bizet (1838-1875) An allern sind die Juden schuld Stephen Sondheim (1899-1963) Loosing My Mind Jody Karin Applebaum, soprano Marc-André Hamelin, piano
11	2002	Danacord Records	DACOCD 609	Rarities of Piano Music at «Schloss Vor Husum», 2002 Festival	Heitor Villa-Lobos (1887-1959) O Polichinello ("Punch") Marc-André Hamelin, piano Alexander Skryabin (1872-1915) Etude in C sharp minor, Op. 2 No.1
12	2006	Analekta	Catalog #: 298502	Alain Marion - A Life In Music	Sonata for Flute, Violin and Piano, H 254 by Bohuslav Martinu Performer: Alain Marion (Flute), Marc-André Hamelin (Piano), Angèle Dubeau (Violin)
13	2006	Danacord Records	DACOCD 649	Rarities Of Piano Music At «Schloss Vor Husum», 2004	Frederic Chopin (1810-1849) Arr. Franz Liszt Meine Freuden Salvatore Sciarrino (b. 1947)

					Anamorfoosi (1980) Eugene Goossens (1893-1962) The Punch and Judy Show, Op. 18/6 Marc-André Hamelin - piano
14	2006	Analekta	AN 2 9786	Jewels of the XXth-Century	Bohuslav Martinů Sonata For Flute, Violin And Piano, H 245 Flute – Alain Marion Piano – Marc-André Hamelin Violin – Angèle Dubeau
15	2007	Danacord Records	DACOCD 669	Rarities Of Piano Music At «Schloss Vor Husum» From The 2006 Festival	Pancho Vladigerov (1899-1978) Sonatina concertante in F sharp minor, Op. 28, (1934)) Con moto mosso Andantino Animato giocoso Charles-Valentin Alkan (1813-88) En songe (Dreaming), Op. 63, No. 48 Marc-André Hamelin, piano
16	2008	Cavi-Music	ASIN : B000ZN8EJQ	Ruhr Piano Festival 2007 Vol. 18	Saint-Saëns: Piano Concerto No. 5 in F major, Op. 103 'Egyptian' Liszt: Paraphrase About "Dies Irae" for Piano and Orchestra "Totentanz", S. 126
17	2010	CAvi	6920964	Edition Klavier-Festival Ruhr Vol.1-8 - Almanach 1997-2004	Gabriel Fauré Barcarole No. 3 in G-Flat Major, Op. 42 Frederic Chopin: Ballade No. 1 in G Minor, Op. 23 Ballade No. 2 in F Major, Op. 38
18	2010	Danacord Records	DACOCD689	Live From Rarities Of Piano Music Festival 2008	Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) Cipressi, Op. 17 (1920) Charles Trenet (1913-2001) arr. Alexis Weissenberg En avril, à Paris (1953) Coin de rue (1954) Boum! (1938) Marc-André Hamelin, piano
19	2011	Danacord	DACOCD 709	Rarities Of Piano Music At «Schloss Vor Husum»	C. Ph. E. Bach (1714-1788)

		Records		From The 2010 Festival	Sonata in E minor, Wq 59 No.1, H 281 (1784) Marc-André Hamelin, piano
20	2011	Edition souvenir Collector's Edition	ASIN : B004QBISP8	Moments Magiques: Festival de Musique de Chambre de Montreal	1.Ludwig Van Beethoven Sonata in A major op. 47 Kreutzer (Finale Presto) 2.Franz Schubert Trio in E flat major op. 100 D. 929 (II Andante con moto) 3.Johannes Brahms Trio in E flat major op. 40 (Finale Allegro con brio) 4.Moritz Moszkowski Suite in G major op. 71 (IV Molto vivace)
21	2011	Rco Live	Catalog #: 11004	Anthology Of The Royal Concertgebouw Orchestra Vol 6 - Live Radio Recordings 1990-2000	Trois Petites Liturgies de la Présence Divine (1944) Chorus – Women Of The Nederlands Radio Choir Composed By, Text By Olivier Messiaen Conductor – Charles Dutoit Ondes Martenot – Jean Laurendeau Piano – Marc-André Hamelin Antienne De La Conversation Intérieure Séquence Du Verbe, Cantique Divin Psalmodie de L'ubiquité Par Amour
22	2012	Centrediscs	ASIN : B006O8K46W	Centrediscs - 30 Years, A Canadian Music sampler	Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté La Corrida de ratas del camp
23	2018	Danacord Records	DACOCD799	RARITIES OF PIANO MUSIC AT «SCHLOSS VOR HUSUM», 2017 FESTIVAL	Chopin / Godowsky / Hamelin Nouvelle Etude No. 1, F Minor Marc-André Hamelin Toccata on «L'homme armé» Marc-André Hamelin, Piano

Таблиця створена на основі даних, наведених на сайтах, що висвітлюють дискографію М.–А. Амлена [120, 136, 145, 148, 154].