Міністерство культури та інформаційної політики

Міністерство освіти та науки

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра спеціального фортепіано

Доцяк Надія Мирославівна

ДВАНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ У ВСІХ МІНОРНИХ ТОНАЛЬНОСТЯХ МАРКА-АНДРЕ АМЛЕНА В КОНТЕКСТІ ЖАНРУ

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник –

Мартиненко Оксана Василівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Рецензент –

Качмар Марія Ігорівна

кандидат мистецтвознавства, ст. викл.

Львів - 2022

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ І

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ЕТЮДУ……. 6

РОЗДІЛ ІІ

ВИКОНАВСЬКА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ М.-А. АМЛЕНА

2.1. М.-А. Амлен як виконавець……26

2.2. Композиторська діяльність М.-А. Амлена

2.2.1. Пошуки авторського стилю……33

2.2.2. Творчий спадок М.-А. Амлена……...37

РОЗДІЛ ІІІ

ЗБІРКА «ДВАНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ У ВСІХ МІНОРНИХ ТОНАЛЬНОСТЯХ» МАРКА-АНДРЕ АМЛЕНА

3.1. Ідея збірки, передумови створення……42

3.2. Музично-виконавський аналіз етюдів……...44

3.3. Інтерпретація етюду № 6 ……55

ВИСНОВКИ……...58

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……...61

ВСТУП

Актуальність теми: Композиторський стиль М.-А. Амлена унікальний своїм поєднанням класичних принципів із сучасними тенденціями епохи. На сьогоднішній день М.-А. Амлен більш відомий як віртуозний піаніст-виконавець, оскільки його композиторський доробок налічує всього тридцять робіт, в основному мініатюр. Проте композитор знаходиться в розквіті творчих сил та продовжує створювати неординарні роботи, які можуть стати яскравим акцентом в репертуарі кожного піаніста. Збірка «Дванадцяти етюдів у всіх мінорних тональностях» є зразком постмодерної традиції, де прослідковуються неоромантичні тяжіння автора, інновації в області гармонії, контрапункту, стильових та композиційних запозичень. До збірки входять як оригінальні авторські етюди, так і транскрипції на теми творів – кращих зразків фортепіанної спадщини. Дослідження сприяє популяризації збірки М.-А. Амлена серед виконавців. Також робота дозволить музикантам краще познайомитись з особливостями музичної мови епохи постмодерну, принципами запозичення, цитування, втіленням гумористичних елементів в художньому творі.

Мета і завдання дослідження:

Мета роботи – дослідити особливості збірки етюдів методом теоретичного та виконавського аналізу, через призму історичної еволюції цього жанру, надати ряд методичних рекомендацій.

Виходячи з поставленої мети, в роботі вирішуватимуться наступні завдання:

1. Простежити шляхи розвитку жанру фортепіанного етюду;
2. Визначити виконавський та композиторський стиль М.-А. Амлена;
3. Познайомитись з творчою спадщиною композитора;
4. Проаналізувати цикл етюдів, визначити виконавські труднощі, дати методичні та інтерпретаційні поради.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість М.-А. Амлена.

Предметом дослідження є дванадцять етюдів М.-А. Амлена.

Матеріал дослідження – збірка «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях» М.-А. Амлена.

Методи дослідження:

- історичний – для вивчення загального історичного контексту розвитку жанру етюду;
- біографічний – для вивчення життєвого та творчого шляху композитора;
- стильовий – у визначенні особливостей авторського композиторського стилю та елементів запозичених із творчості інших митців;
- виконавського аналізу, емпіричний – опрацювання нотного тексту та виявлення власних інтерпретаційних моделей;
- інтерпретаційний – для визначення шляхів трактування даних творів;
- узагальнюючий – на основі отриманого матеріалу формуються теоретичні узагальнення.

Теоретична база дослідження:

- з досліджень історичної еволюції жанру фортепіанного етюду: С. Григоренко [5], Д. Гульцова [7], З. Казимова [9], Е. Кулікова [14], С. Скребков [25], O. Kripak [55] та інші.
- з джерел, що присв'ячені постаті М.-А. Амлена: К. Підпорінова [21], О. Сайгушкина [23], L. Forman [41], R. Rimm [61].
- інтерв'ю з композитором: C. Benser [32], E. Iverson [39], I. Rhein [59], N. Swinkels [62], Y. Timofeev [63].
- огляд збірки етюдів, їх аналіз: I. Debenham [35], B. C. Dulu [38], W. Kim [53].

Практичне значення одержаних результатів. Дослідження розкриває постать композитора-піаніста М.-А. Амлена та знайомить музикантів з його творчістю, зокрема збіркою етюдів. Виконавський аналіз піаністи можуть використовувати у власному навчальному процесі. Матеріали даної роботи можуть слугувати для подальших досліджень творчості М.-А. Амлена. Цей збірник етюдів буде корисним в педагогічних цілях, розвине технічні дані піаніста та водночас познайомить з особливостями стилів різних епох, що закладено в транскрипціях методом музичних запозичень, цитувань, стилізацій. Надалі можна провести порівняльний аналіз збірки М.-А. Амлена з етюдами Ш. В. Алькана та Л. Годовського.

Наукова новизна одержаних результатів. На сьогодні це перша робота, що присвячена збірці «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях М.-А. Амлена» та опублікована в українському просторі.

Структура дослідження. Робота складається зі змісту, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури. Основна частина вміщує три розділи: перший – висвітлює еволюційний процес жанру фортепіанного етюду в творчості видатних композиторів; другий – присвячений виконавській та композиторській діяльності М.-А. Амлена; третій – аналіз збірки «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях». Список використаної літератури містить 66 позицій.

РОЗДІЛ 1

Еволюція жанру етюду

Появі жанру фортепіанного етюду передував процес розвитку виконавства в епоху бароко. В XVII – XVIII ст. почало стрімко розвиватись музичне мистецтво. Фортепіано отримало побутове значення. Мода на «домашнє музикування» сприяла появі педагогічного репертуару. Підняття мистецтва на професійний рівень вимагало відповідних технічних умінь від піаністів. Для розвитку майстерності почали створювати різноманітні вправи та етюди. Проте стійкої форми жанр набув лише згодом. Паралельно розвивались та вдосконалювались форми фортепіанної техніки. Протягом усього розвитку музичного мистецтва етюд залишався невід'ємною частиною репертуару піаніста. Етюд (від французької; etude – «вчення», «вивчення») – це невелика інструментальна п'єса віртуозного характеру, в основі якої лежать різноманітні фактурно-гармонічні формули. Етюди створювали для вдосконалення виконавської техніки музиканта [57]. У будь-якій сфері діяльності людини техніка – це результат найвищої майстерності. Оволодіти нею можна тільки в процесі наполегливої творчої праці.

У творчості Д. Скарлатті (1685-1757) зустрічаємо ряд сонат, які за призначенням та характерними особливостями можна трактувати як складні зразки етюдів. Сам автор називав деякі свої сонати «вправами», що мали суто навчальні цілі. В передмові до своєї збірки з тридцяти сонат під назвою «Esercizi per gravicembalo» (вправи для клавесину), що була видана в 1738 році, композитор застерігає «аматорів чи професіоналів» не очікувати від цих творів будь-яких глибоких намірів, а скоріше сприймати як жартівливий твір, за допомогою якого можна отримати свободу в грі на клавесині [Цит. за: 14, с. 58]. Ці слова підтверджують наміри композитора привчити піаністів до роботи над своєю технічною майстерністю, підготувати до більш складних та художньо наповнених сонат. Безумовно, що роботи Д. Скарлатті заклали основи формотворення майбутніх сонат В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Проте,

окремі зразки його сонат мали на меті вирішення саме технічних труднощів. Художня сторона в них цілком підпорядковувалась технічній. Композитор використовував різноманітні прийоми гри, що зустрічались в творчості композиторів того часу: глісандо, арпеджіо, репетиції, перехрещення рук, подвійні терції та сексти, ламані октави. Ці труднощі піаніст освоював поступово.

Типового за формою та змістом вигляду етюд набув у творчості композитора М. Клементі (1752-1832), який був учнем та послідовником Д. Скарлатті. Період творчості композитора історично співпав з появою нового інструменту – фортепіано. Своєю роботою «Gradus ad Parnassum» (1817-1826) М. Клементі визначив напрямок розвитку фортепіанної гри, врахувавши всі можливості та особливості нового інструменту (звуковидобування, «ударну» природу). Колекцію творів для фортепіано «Gradus ad Parnassum» вважають «енциклопедією» класичної техніки, де автор узагальнив свій педагогічний досвід [26, с. 45]. Окрім вправ, збірник включав прелюдії і фуги, частини сонат, п'єси. В 1865 році польський композитор, піаніст К. Таузіг переробив та видав скорочену версію цієї роботи, яка складалась з двадцяти дев'яти вправ [28, с. 35].

Витоки жанру етюду починаються на початку XVII ст. і супроводжуються процесом розділення понять «вправи» та «етюду». До XIX століття термінологія не була чітко сформульованою, тому визначення дещо співпадали. Деякий час не було популярним використання терміну «етюд». Наприклад, англійський композитор Й. Б. Крамер в 1804 році видав першу частину збірки «Сорок два дослідженння для фортепіано» та назвав їх «вправами». Вони задумувались як комплекс технічних творів та призначались для вдосконалення техніки піаністів-аматорів. Уже згодом, в 1815 році, Й. Б. Крамер видає збірку з шести невеликих етюдів для фортепіано під назвою «Dulce et utile» («солодкий і корисний»), назва якої вдало розкриває відмінність «етюду» від «вправи» . В той час як етюд є «солодким і корисним», вправа – лише корисна [51, с. 2]. За життя Й. Б. Крамер був відомим піаністом-віртуозом. Його збірки етюдів це результат власної роботи та пошуків в області

фортепіанної техніки. Згодом подібні збірки також видали Д. Штейбельт та М. Клементі. Етюди цих композиторів були першими повноцінними зразками етюдного жанру.

Протягом всієї історії розвитку світового піанізму жанр етюду видозмінювався та еволюціонував: від інструктивних вправ педагогічного характеру він сягнув рівня сольного виконавства. В епоху класицизму етюд розвивався в педагогічній та виконавській сферах. Віртуозний стиль гри культивувався в Європі на межі XVIII – XIX століть і сприяв формуванню національних етюдних фортепіанних шкіл: Лондонської фортепіанної школи, до якої належали М. Клементі, Й. Б. Крамер; Віденської школи піанізму та її представників К. Черні, Й. Н. Гуммеля. Згодом з'явилась Французька школа з її представниками: А. Бертіні, Л. Адамом, А. Лемуаном, С. Геллером та іншими. В їх творчості етюд залишався тричастинним за формою, з переважанням одного виду техніки та з простою гармонією. Французький композитор А. Бертіні написав декілька опусів етюдів для фортепіано в чотири руки. Також відносять до французької школи німецьких композиторів, що жили у Франції: А. Герца та Ф. Калькбреннера. Вони створили збірники для навчання гри на фортепіано. Захоплення етюдною технікою поширювалось в інших країнах та школах: представником з Швеції був Г. Беренс, з Данії – Л. Шітте, з Німеччини – К. Кунц та К. Гурлітт.

Етюди з'являлись у великій кількості, що було пов'язано з розвитком віртуозного виконавства в першій половині XIX століття. Простота побудови форми зробила цей жанр доступним великій кількості композиторів. Їх художня цінність та педагогічне значення визначалось величиною обдарування автора. В техніці письма композитори використовували всі можливі гармонічні та фактурні формули тих часів. Вони поєднували різноманітні технічні прийоми та створювали свої, авторські. Педагоги-композитори створили безцінний репертуар, в якому охопили всі види фортепіанної техніки: гамоподібні, арпеджовані пасажі, терцієві, октавні, акордові послідовності і т.д. На початку

XIX століття з'явились інструментальні твори, які умовно можна розділити на дві групи: суто інструктивні, дидактичні вправи та етюди і художні твори, в яких на першому плані були технічні труднощі. Вони включали в себе такий технічний матеріал: гамоподібні пасажі, метроритмічні фігури (синкопи, тріолі), хроматичні пасажі з підбором аплікатури, стрибки різного діапазону, трелі, тремоло, мартелято, репетиції і т.д. Видатні представники епохи створили надзвичайно корисні зразки інструктивних етюдів, що вивчаються піаністами і дотепер. В цих етюдах закладені всі можливі технічні «формули», що при «розучуванні» дозволяють оволодіти тими чи іншими видами техніки, довести до «автоматизму» навики.

Розквіт жанру спостерігаємо на межі класицизму та романтизму. В цей час жив та працював австрійський композитор, педагог К. Черні (1791-1857). Композитор зробив найбільш значущий внесок у розвиток жанру етюду. Він написав більш ніж тисяча етюдів. Його діяльність мала реформаторську роль. В своїй педагогічній роботі К. Черні узагальнив здобутки та досягнення епохи класицизму. Передбачив подальший шлях розвитку піанізму. К. Черні детально дослідив творчість «Віденських класиків» та присвятив багато своїх етюдів вирішенню їх технічних задач. Багатство «піаністичної» мови, системне мислення композитора дозволили йому створити та упорядкувати численну кількість педагогічного репертуару.

Свої погляди К. Черні висловив у методичних матеріалах та коментарях до творів. Його опуси – це зрозумілі за структурою, логікою розвитку етюди, мелодичний малюнком яких інтонаційно зрозумілий. Етюди К. Черні допомагають оволодіти базовими, найбільш поширеними видами фактури. Вони охоплюють всі етапи навчання гри на фортепіано. Від простих етюдів-формул оп. 139 «Сто вправ для фортепіано» до розгорнутих етюдів оп. 365, в яких увага зосереджена на фактурі, що згодом буде зустрічатись в творах Ф. Шопена, Ф. Ліста, зокрема в трансцендентних етюдах. Всі етюди К. Черні мають на меті налагодити контакт виконавця з клавіатурою. Багато уваги

композитор приділяє розвитку пальцевої техніки (гамоподібні, арпеджовані пасажі). В питанні віртуозності еталоном для композитора є таке виконання, де труднощі непомітні [27, с. 3]. Актуальність цих етюдів на сьогоднішній день виявляється в: «піаністичній» зручності для виконавців, розташуванні етюдів по зростанню технічних складнощів, грамотному викладі основних прийомів гри, які з часом знайшли втілення в творчості композиторів наступних поколінь. Внесок К. Черні у педагогічну фортепіанну спадщину важко переоцінити. Завдяки творчості М. Клементі та К. Черні – поряд з інструктивним етюдом поступово затверджується новий концертний різновид жанру – «романтичний», «художній» етюд. Інструктивний та художній різновиди етюду були доведені до найвищого рівня досконалості найкращими представниками західноєвропейської школи піанізму.

Поступово помітними стають тенденції до розмежування жанрів. Їхні риси набувають все чіткіших форм в епоху романтизму. Початок епохи відзначався високою професіоналізацією мистецтва, що зумовлено ростом популярності фортепіано. Найцінніша частина музичного спадку цієї епохи сконцентрована саме в фортепіанній творчості. Зокрема, в області фортепіанного етюду. Композитори-романтики реформували цей жанр, довівши його до досконалості. Із суто технічних завдань, впродовж століть сформувались художньо-естетичні. Змістове наповнення в сукупності з технічними формулами утворило жанр художнього етюду, який існує і сьогодні. Ідея етюду була в демонстрації всього діапазону майстерності піаніста, за допомогою показу окремих технічних прийомів. Висока технічна майстерність була складовою частиною універсального піаніста-виконавця епохи романтизму. Традиція віртуозного виконавства яскраво транслюється в творчості композиторів цієї епохи та відображає неповторний «дух» часу (XIX ст.). Відбуваються процеси становлення нових жанрів та трансформації вже існуючих. Так званий «романтичний» етюд за всіма складовими відповідає повноцінному художньому твору.

В епоху романтизму, в жанрі етюду писали: Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Ш. В. Алькан, К. Сен-Санс та інші. Поява програмних етюдів цих композиторів стала кульмінаційним етапом розвитку жанру концертного етюду. В етюдах спостерігається тяжіння до симфонізму, укрупнення форми, використання більш складних тональностей, порівняно з представниками попередньої епохи. Утворюються такі жанрові поєднання, як етюд-соната, етюд-концерт, етюд-симфонія (у творчості Ш. В. Алькана). Нерідко в епоху романтизму етюди об'єднували в цикли, утворюючи своєрідні сюїти. Прикладом модифікації жанру є варіаційний цикл романтичного типу «Симфонічні етюди», що написаний німецьким композитором Р. Шуманом (1810-1856). Наявність композиційної логіки, самодостатності кожної з варіацій вказують на риси програмної сюїти (синтез жанрів, тяжіння до великомасштабного викладу).

Кульмінацією розвитку жанру етюду є творчість видатних композиторів Ф. Шопена та Ф. Ліста. Обидва ці композитори намагались показати всі можливості фортепіано. В їх творчості жанр етюду поряд з сонатою, концертом став повноцінним концептуальним жанром.

Ф. Шопен (1810-1849) надзвичайно збагатив фортепіанний репертуар, адже він писав виключно для цього інструменту. Жанр етюду в творчості композитора знаходить нові шляхи розвитку, трактується ним по-новому. Ф. Шопен зумів перетворити побутові вправи на яскраві концертні п'єси віртуозного характеру. У доробку композитора два опуси по дванадцять етюдів: опус десять, що присвячений Ф. Лісту та опус двадцять п'ятий. Також композитор написав три етюди, що не входять до опусних збірок, в котрих вирішуються технічні труднощі з області поліритмії, незалежності пальців та виразного проведення мелодичної лінії. [13, с. 365]

Всі етюди Ф. Шопена є надзвичайно зручними та «піаністичними» для виконавців. Композитор використовував ті технічні формули, що зустрічались у творчості його попередників, але значно ускладнив їх в області фразування, фігурацій, педалізації. Кожен етюд присвячений окремому виду техніки:

арпеджіо, хроматичним пасажам, подвійним терціям та секстам, октавам, грі на чорних клавішах, мелодії в лівій руці. Етюди мали на меті вдосконалити техніку піаністів, що уже володіли базовими навичками, які набули при вивченні творів М. Клементі, К. Черні. В жодному творі Ф. Шопен не розділяє технічну та художню сторони. В основі кожного етюду лежить образний зміст, художня ідея, яку композитор максимально гармонійно підкреслив тими чи іншими видами техніки та фактури. Результатом цієї роботи стали унікальні музичні твори, що наповнені неповторним поетичним стилем Ф. Шопена. Композитор не дає конкретної програмності своїм творам, на відміну від Ф. Ліста, проте про приховану програмність в них свідчать наступні слова композитора: «Немає музики без прихованого змісту» [Цит. за: 13, с. 236]. Відомо, що етюд № 12 оп. 10, пізніше названий Ф. Лістом як «революційний», Ф. Шопен написав під враженнями звістки про падіння Варшави у 1831 році під натиском російських військ. Ці події викликали бурхливі емоції, почуття в автора, які він майстерно відобразив у музиці.

Незакінченою залишилась «Методика фортепіанної гри» Ф. Шопена, у якій він частково виклав свої основні педагогічні принципи. Від роботи залишились лише окремі фрагменти та задокументовані рекомендації композитора в спогадах його учнів [20, с. 17]. Методика Ф. Шопена кардинально відрізнялась від його попередників та була новаторською для свого часу. Композитор прагнув розкрити специфіку механіки руки, всесторонньо застосувати можливості кожного пальця, зберігши їх природній стан. «Формула» побудови піаністичного апарату передбачала посадку піаніста по центру клавіатури, природнє положення рук, пальці заокруглені, дещо прямі, проте з «фіксованими» кінчиками, права нога знаходиться на педалі. В такому положенні варто починати грати вправи, а згодом гами. Гами композитор радив обирати з використанням чорних клавіш. Найскладнішою гамою він вважав до мажор. Лише після формування піаністичного апарату учня, на думку Ф. Шопена, слід переходити до вирішення більш художніх завдань. В області звуковидобування потрібно відчувати «дно» клавіатури, дотримуватись вагової

манери гри. Обов'язковою умовою для Ф. Шопена була гнучкість та свобода руки. Рухи кисті композитор порівнював з диханням співака, тим самим відкривши bel canto фортепіанної гри.

«Наспівні гра» – основна риса стилю Ф. Шопена. Пасажі та арпеджіо, різноманітні фігурації, які ми зустрічаємо в творах композитора, відіграють не «акомпонуючу» роль, а «супроводжуючу». Виразні, проінтоновані, вони немов заповнюють музичний простір. Композитор вважав, що подібно до інтонаційної будови мовленевого речення потрібно формувати музичну фразу. Досконале володіння динамічними градаціями характерне для методики Ф. Шопена. Наростання гучності здійснюється без використання фізичної сили, а виключно завдяки майстерності піаніста. Унікальна, самобутня музична мова Ф. Шопена багата слов'янськими ладовими елементами, мелосом, різноманітністю ритмів, що запозичені з національних польських танців. Етюди Ф. Шопена відіграють важливу роль в становленні піаністів, виконуючи як педагогічну роль, так і формуючи художньо-естетичні смаки особистості. Інновації композитора в цьому жанрі заклали основу для створення етюдів Ф. Лістом, О. Скрябіним, С. Рахманіновим, К. Дебюссі, Д. Лігеті [24, с. 58].

Ф. Ліст (1811-1886) – угорський композитор, піаніст-віртуоз, що здобув широку популярність завдяки своїй концертній діяльності та надзвичайно значущій творчій спадщині. Його надскладні фортепіанні твори вказують нам на значні піаністичні можливості композитора. В педагогічній діяльності Ф. Ліст повністю підтримував методичні принципи свого вчителя К. Черні та продовжував у тому ж напрямку досліджувати питання звукової рівності, зміцнення пальців та інші. Власне свої «Дванадцять трансцендентних етюдів», що були опубліковані в 1852 році він присвятив К. Черні. Періодизація етюдів Ф. Ліста: 1826 рік – 1 редакція «Дванадцяти трансцендентних етюдів»; 1838 рік – 2 редакція; 1951 рік – 3 редакція; 1838 рік – «Великі етюди за Паганіні»; 1848 рік – «Три концертні етюди» [16, с. 7].

Концертний тип етюду утвердився саме в творчості Ф. Ліста. Його етюди – це зразок найвищого рівня технічного втілення. Притаманна їм трансцендентність відображала тенденції розвитку виконавського мистецтва епохи та власне прагнення самого композитора «вийти за межі людських можливостей» [29, с. 7-8]. Композитор удосконалив етюдну фактуру різноманітними технічними формулами: акордовими пасажами, ламаними арпеджіо та октавами, гамоподібною, терцієвою пасажною технікою. Новаторським стало поєднання Ф. Лістом в одному етюді різних технічних прийомів, що надзвичайно збагатило їх музичну тканину, уподібнивши звучання фортепіано до оркестрового. Ще одним новаторським прийомом став рівноцінний розподіл тематичного матеріалу між двома руками піаніста та співставлення між собою контрастних регістрів. Збагатити барви допомогла педаль, яку композитор трактував як засіб виразності. Використання педалі додало свободи при переносі рук на далекі відстані, регістри. Всі ці композиторські інновації характерні для принципу «аль фреско» (з італ. «al fresco» – «по свіжому»). Ф. Ліст домагався повноцінного, симфонічного звучання інструменту, на відміну від його попередників, композиторів епохи класицизму, для яких надмірна гучність була недопустимою [1].

Художньо-самостійному етюду, що найяскравіше зображений в творчості Ф. Ліста притаманна асоціативна риса – програмність. Звернення до образів природи, історичних персоналій, філософських та духовних аналогій знаходить втілення в «Дванадцятьох трансцендентних етюдах» Ф. Ліста. Принцип тональної логіки циклу побудований по тональностях кварто-квінтового кола бемольного нахилу (C-a, F-d, B-g, Es-c, As-f, Des-b). Контрастні зіставлення мажорних та мінорних тональностей етюдів утворюють певну конфліктність. Семантично мажорні тональності вирізняються більш поетичним, благородним звучанням, а мінорні – трагізмом, похмурістю, скорботою [16, с. 34]. Захоплення віртуозною грою відомого італійського скрипаля Н. Паганіні надихнула багатьох композиторів, в тому числі Ф. Ліста та Р. Шумана, на створення аналогів його каприсів для фортепіано.

В 1832 році Р. Шуман написав «Етюди для фортепіано за каприсами Паганіні». Чотири роки згодом Ф. Ліст опублікував першу редакцію своїх «Великих етюдів за Паганіні». В цих етюдах композитори намагались наслідувати надскладні технічні труднощі, представлені скрипалем, з урахуванням специфіки власного інструменту. Створення циклу «Дванадцяти трансцендентних етюдів» Ф. Ліста стало найбільш важливим етапом розвитку жанру етюду. Від канонічних форм жанр набуває авторських рис [29, с. 11].

Широким полем для експериментів став жанр етюду у творчості французького композитора Ш. В. Алькана (1813-1888). Серед його досліджень можна виокремити «Дванадцять етюдів у всіх мажорних тональностях» опус тридцять п'ять, опублікований у 1848 році та «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях» опус тридцять дев'ять, що опубліковано в 1857 році. Ці опуси етюдів символізують унікальний музичний стиль композитора, який уособлює романтичний тип особистості. Опус мінорних етюдів вирізняється глибиною філософської думки, надзвичайною віртуозністю, фортепіанною оркестровістю та хвилеподібною динамікою, що притаманна епосі романтизму. Тональна основа етюдів побудована по квартах в бемольних (№1-7) та дієзних (№8-12) тональностях. В області синтезу жанрів етюди Ш. В. Алькана є концептуальними. Результатом досліджень композитора стала поява унікальних «жанрів-гібридів»: «етюду-п'єси» (№1), «етюду-рондо» (№2), «етюду-скерцо» (№3), «етюду-симфонії» (№№4-7), «етюду-концерту» (№№8-10), «етюду-увертюри» (№11). Така жанрова масштабність перевершує навіть досягнення Ф. Шопена та Ф. Ліста в цій області. Симфонічність, що притаманна його творам, масштабність форми, надскладне технічне наповнення свідчать про новаторський підхід Ш. В. Алькана в композиції [31, с. 253-259].

Унікальні зразки жанру також знаходимо у творчості французького композитора К. Сен-Санса (1835-1897). В його доробку «Шість етюдів» опус 52, «Шість етюдів» опус 111 та «Шість етюдів для лівої руки» опус 135. Цей опус є прикладом синтезу жанрів етюду та старовинної сюїти . Етюди

опусу 135 об'єднані єдиним сюїтним задумом. Основою для стилізації була модель старовинної сюїти французьких клавесиністів. В питаннях виконавства, важливим була чітка артикуляція, що наближувала звучання фортепіано до клавесинного. Додатковим завданням для піаніста є передача стильових рис інструментальної сюїти епохи бароко [11, с. 33]. В стильових орієнтирах композитор надавав перевагу романтичній традиції, проте в пізній період творчості звертався до неокласицизму XX століття.

Подібним чином синтезує жанр етюду та старовинної сюїти український композитор наступного покоління В. Косенко (1896-1938) у своєму циклі «11 етюдів в формі старовинних п'єс». Всі танці (алеманда, куранта, гавот, менует та інші) контрастні за характером. Об'єднує їх ліричний композиторський стиль В. Косенка, що багатий унікальними інтонаційно-стильовими особливостями національної школи. Композитор створює авторські теми, що наповнені «духом» українського фольклору. З метою розвитку виконавської майстерності, окрім художньо-естетичних завдань В. Косенко ставить і педагогічні [10, с. 95].

Під впливом епохи XX століття відбувається збагачення жанру новими гармоніями, ритмами. Нові тенденції знаходять відображення в творчості К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Рахманінова, І. Стравінського, С. Прокоф'єва та інших композиторів. В їхній творчості відобразились художньо-естетичні ідеали всієї епохи. Традиція віртуозного виконавства, що притаманна романтизму, стала орієнтиром у творчості низки композиторів. Так, чотири етюди другого опусу радянського композитора С. Прокоф'єва (1891-1953) є надзвичайно новаторськими творами, наповненими силою, свіжістю гармоній, у них сконцентрований весь арсенал технічних прийомів автора.

Дванадцять етюдів К. Дебюссі (1862-1918), присвячених Ф. Шопену, стали відображенням досягнень «золотої ери фортепіано», що тривала близько дев'яноста років та подарувала світу унікальний жанр концертного етюду. Етюди написані композитором в 1915 році, в останній період життя

композитора. Це були останні роботи, що К. Дебюссі створив для фортепіано. Дванадцять етюдів композитор розділив на два зошити. До першого увійшли шість етюдів на певний вид техніки, що вказано в їх назві: «Для п'яти пальців», «Для терцій», «Для кварт», «Для складних арпеджіо» та інші. Проте в жодному він не дотримується фактурної єдності. В другому зошиті увага композитора зосередилась на вдосконаленні звукових ефектів, пошуку нових гармоній. Цикл починається зі швидких за темпом етюдів та закінчується повільними. Останній, орнаментований етюд був написаний К. Дебюссі, як данина творчості раннім французьким клавесиністам: Ш. Куперену, Ж.-Ф. Рамо. В технічному плані етюди надзвичайно складні, хоч і комфортні для виконання, як музично так і піаністично. Робота над етюдами розвине у піаніста слуховий контроль, володіння тембрами та нашаруванням звуків, удосконалить технічні можливості.

Для К. Дебюссі, як і для багатьох композиторів XX століття, характерна деталізація вказівок в нотних примірниках. В його збірці етюдів знаходимо позначення темпів, динаміки, характеру музики [22, с. 50]. Для композиторського стилю К. Дебюссі притаманно: багатство гармонічних поєднань, нашарування звучань, надання творам художньо-філософського, містичного змісту, поєднання технічно складної фактури з образною, виразною музикою. З листа К. Дебюссі до Ж. Дюрана, свого видавця, від 03.09.1907 року, композитор пише: «… музика складається із кольорів і ритмізованого часу» [Цит. за: 51, с. 8]. Такі образи характерні для імпресіоністичної течії в мистецтві, представником якої композитор себе категорично не вважав. На відміну від раннього періоду творчості К. Дебюссі, для пізнього властиве поєднання романтичних та барокових рис. Композитор, в основному, опирається на власні творчі відкриття, аніж на досягнення французьких клавесиністів. Французький музикознавець Леон Валлас писав у своїй роботі, що присвячена біографії К. Дебюссі та його збірці етюдів: «Це надзвичайні художні твори, що увібрали в собі всі характерні риси авторського стилю: його оригінальні гармонії та ритми, технічні прийоми, що пройшли шлях трансформації впродовж всієї творчості композитора» [64, с. 89]. К. Дебюссі висловив також думки стосовно

виконавської інтерпретації. В періодичному виданні «Gil Blas» у 1903 році були опубліковані рекомендації композитора, як позбутись формального виконання – «… уявіть собі великий оркестр… шелест листя, аромат квітів, шум струмка – поєднайте ці звуки, і музика наповниться новим змістом» [Цит. за: 51, с. 9].

Впродовж всієї творчої діяльності російського композитора О. Скрябіна (1872-1915) жанр етюду видозмінювався, вбирав в себе нові риси неповторного стилю автора. Загалом О. Скрябін написав двадцять шість етюдів, кожен з яких відображає стиль композитора в той чи інший період його творчості. Для раннього, юнацького періоду характерна захопленість творчістю Ф. Шопена. Вплив романтичної течії відображається у принципі формотворення, гармонічній основі його творів, мелодиці фразування, педальному пом'якшенні звуків, наспівному трактуванні фортепіано. В період з 1894 по 1895 рік написано етюд №1, опус два та дванадцять етюдів опус вісім. В цих етюдах композитор поєднує певні технічні завдання з глибоким музичним змістом. Для них характерні ліричні, натхненні, скорботні, тривожні, драматичні, трагедійні почуття та настрої. В технічному плані, виконання цих етюдів вимагає досить великих рук та особливо розвиненої майстерності лівої. О. Скрябін збагатив жанр етюду, вперше використавши стрибки на далекі регістри в акомпанементі.

Надалі композиторський стиль автора розвивається в більш індивідуальних напрямках. Вісім етюдів опус 42 (1903) написані в середній період творчості О. Скрябіна. Для творів цього періоду притаманний ліризм образів, вплив вокального письма на мелодику, розмитість меж між мелодією та акомпанементом. Композитор починає експериментувати з гармоніями, прагне відійти від традиційного розуміння тональності. В пізній період створені етюд №1 опус 48 (1905), етюд №4 опус 56 та три етюди опус 65 (1912) в нонах, септимах та квінтах. Серед інновацій пізнього періоду: «прометеєвський акорд» (вперше використаний композитором в симфонічній поемі «Прометей») – це акорд, що складається з шести звуків, розташованих на відстані кварти (c f# bb e a d); використання бікордів – це будь-які комбінації

з двох різних акордів [56, с. 17]. Унікальний тип мислення О. Скрябіна, його уява, образний світ, захоплення поезією, філософією, «вищою метою», сприяли появі одних з найкращих зразків в історії музичного мистецтва. Жанр етюду сприяв розвитку не тільки виконавської, але і композиторської техніки.

Інтерпретації жанру етюду зустрічаємо також в творчості російського композитора С. Рахманінов (1873-1943). Універсальність цього жанру потенційно відкриває його до наповнення будь-яким типом змісту. Композитор написав два опуси концертних етюдів: опус 33 (8 етюдів, 1911р.) та опус 39 (9 етюдів, 1917р.), які він охарактеризував, як етюди-картини. Назва циклу етюдів вказує на поєднання в них технічних елементів з образними сюжетами. В творчості С. Рахманінова жанр етюду увібрав в собі жанрово-стильові моделі всієї епохи романтизму. Характерні риси епохи зображені в довгих наспівних мелодіях, ліричних образах, традиційній гармонії, вражаючій віртуозності. Серед композиторських рішень автора – синтез мелодії, гармонії та фактури. Джерелом натхнення композитора в написанні цих етюдів були казкові сюжети, картини природи. Етюди наповнені яскравими героїчними, трагічними, драматичними, ліричними, епічними та тривожними настроями. В двох циклах етюдів зустрічається широкий спектр технічних прийомів, що сприяє подоланню безлічі технічних проблем. Серед технічних труднощів: акордові пасажі по всій клавіатурі, протяжні довгі фрази, стрибки на далекі регістри, пасажі подвійними нотами та інші [33, с. 6-8].

Після публікації своїх етюдів О. Скрябіним, С. Рахманіновим, К. Дебюссі довший час не з’являлись зразки такої ж художньо-естетичної цінності. В XX столітті утворюються різноманітні мистецькі течії: імпресіонізм, експресіонізм, електронна, неокласична, серійна, мікротональна, джазова, алеаторична, неоромантична, мінімалістична та комп’ютерна музика. Видатними представниками цих течій є: К. Дебюссі, М. Равель, Е. Саті, О. Скрябін, А. Берг, Б. Барток, П. Хіндеміт, А. Шенберг, А. Вебер, Ч. Айвз, Г. Гершвін, Дж. Кейдж, С. Барбер, Ф. Гласс.

Серед досягнень ХХ століття вартими уваги є етюди композиторів Дж. Кейджа, В. Болкома, М. Капустіна, Д. Лігеті, Унсук Чін, Ф. Гласса.

Американський композитор Д. Кейдж (1912-1992) – один з найоригінальніших та найвпливовіших митців ХХ століття. Серед його робіт є твори для препарованого фортепіано, алеаторичні твори. Також він експериментував з електронною музикою, звертався до східної філософії. Концепції Дж. Кейджа порушують традиційні форми академічної музики. Збірник «Etudes Australes» – складається з 32 фортепіанних етюдів, написаних протягом 1974-1975 років. Етюди розділені на 4 томи по 8 етюдів та розташовані в зростанні їх складності. Кожен етюд написаний на чотирьох лінійках та займає рівно дві сторінки. Етюди засновані на діаграмі зоряних карт, які можна побачити з Австралії, та написані для двох незалежних рук. Композитор використовує принцип «випадкової» музики – алеаторики.

«Випадкова музика» – частина композиторського стилю Дж. Кейджа. В нотах він вказує лише звуковисотні позначення без тактових ліній, тривалостей, динаміки, темпу, артикуляції. Композиторське рішення він довіряє виконавцю. Невизначеність Дж. Кейджа в цьому творі не дає повну свободу піаністу, композитор контролює процес за допомогою своїх вказівок. Також він рекомендує виконувати етюди з динамічним контрастом, різноманітністю туше. Зберігаючи власні композиторські принципи, Дж. Кейдж все ж використовує аспеки, що властиві традиційному жанру етюду. «Етюди Дж. Кейджа – це як головоломка, яку виконавець повинен розгадати» [40, с. 10]. Технічно надскладні етюди композитора є унікальним зразком в цьому жанрі та одними з найяскравіших творів ХХ ст.

В. Болком (1938) – американський композитор, що отримав Пулітцерівську премію у 1988 за свій цикл з «12 нових етюдів» (1977-86). М.-А.Амлен виконав дев’ять його етюдів, автор був захоплений його виконанням і під враженнями дописав ще три етюди. Згодом піаніст записав весь цикл В. Болкома. Цикл «12 нових етюдів» (1977-86) є продовженням його 12 етюдів (1959-60).

Етюди розділені на чотири книги по три в кожному і мають програмні назви: «Швидкий і скажений» 1 книга №1, «Метелики колібрі» 2 книга №2, «Назустріч тиші» 4 книга №1, «Гімн любові» 4 книга №3 та інші. Половина назв на англійській мові, половина на французькій. В етюдах композитор поєднує різноманітні елементи джазу, блюзу: синкоповані ритми, складні акорди, стрибки у швидкому темпі, багате використання педалей, кластери, глісандо, техніку препарованого фортепіано та інші [40, с. 30].

В етюдах В. Болкома змішуються тональність з атональністю. М.-А. Амлен описує етюди, як «стильові вправи: дослідження регістрів, ефектів педалі, гармонічних барв» [51, с. 12]. Дванадцять етюдів В. Болкома розширюють межі фортепіанної техніки, зокрема віртуозні можливості виконавців. Риси попередніх епох притаманні творчості В. Болкома. Як і Ф. Шопен, він присвячує кожен етюд певній технічній трудності. Також композитор використовує широкий динамічний діапазон: від ppppppp до fff. В. Болком детально описав використання всіх трьох педалей (повна педаль, наполовину педаль, чверть педаль, вібруюча педаль). В. Болком часто поєднує джазові елементи регтайму з сучасними композиторськими техніками: серіалізмом, ефектами колажу, імпровізаційністю. У його творчості простежуються риси експресіоністичного стилю – дисонуючі гармонії, колажний прийом, цитування. Як і багатьом представникам XX століття, музиці В. Болкома притаманні риси еклектизму, в основі якого стилеве запозичення.

Різноманітність жанру етюду в XX столітті доповнює цикл «Вісім концертних етюдів для фортепіано», оп. 40 (1984) українсько-російського композитора М. Капустіна (1937-2020). Кожен етюд має описову назву: №1 «Prelude», №2 «Dream», №3 «Toccatina», №4 «Reminiscence», №5 «Shutka», №6 «Pastoral», №7 «Intermezzo», №8 «Final». В них поєднуються різноманітні технічні завдання з елементами джазового стилю. Серед класичних технічних прийомів, що використані в етюдах: гамоподібні пасажі, подвійні ноти, арпеджовані фігурації, акордова фактура, октави та інші. Більшість джазових

стандартів, що використовуються в етюдах, складаються з 8 тактів, які позначаються літерою A, B, C, D. Найбільш поширена форма у джазі – 32 такти. Джазова техніка: блюз, бібоп, пентатоніка, використання синкопованих та пунктирних ритмів, «крокуючий» бас, стиль бугі-вугі (12-титактова блюзова основа, де ліва рука грає остинатний бас, а права імпровізаційні пасажі) та джазова імпровізація. Ці прийоми гри вимагають від піаністів віртуозної підкованості. Етюди М. Капустіна не перші твори, в яких композитори поєднують класичні та джазові стилі. Цікавим зразком є «Boogie woogie етюд» (1943) американського композитора М. Гулда (1913-1996) [65, с. 36-38].

Композитори XX століття створили етюди, які відображають естетику епохи модернізму та постмодернізму. В них зосереджені нові техніки письма, багатство гармоній, складних ритмів. Австро-угорський композитор Д. Лігеті (1923-2006) написав в цьому жанрі 18 етюдів для фортепіано (1985-2001). Етюди поділені на три книги: перша написана в 1985 році та включає в собі 6 етюдів, друга в 1988-94 роках – 8 етюдів, третя в 1995-2001 роках – 4 етюди. Протягом всієї творчої діяльності Д. Лігеті досліджував нові музичні ідеї, композиційні прийоми. В своїх роботах композитор використовував традиції національної угорської школи в поєднанні з власними експериментами в області ритму, мелодики, гармонії. Д. Лігеті винайшов 12-титонову систему, що передбачає різноманітні ритмічні нашарування. Стиль «багатошаровості» відомий як мікрополіфонія (багатошарові хроматичні комплекси утворюють щільну поліфонію, в результаті ми чуємо звучання кластерів).

В пізній творчості Д. Лігеті частіше використовував тональну основу творів, але з властивим йому стилістичним прийомом «нашарування». Композитор поєднав свою унікальну ритміку з типовими рисами жанру етюду. Кожен з його етюдів стосується конкретної техніки виконання: ритмічна незалежність рук, арпеджовані інтервали, «німі» ноти, поліметрії у швидких темпах, подвійні метри між руками, бітональність та інші. Етюди Д. Лігеті – це віртуозні твори з яскравим колоритом, складними гармоніями та ритмічними

візерунками. В їх написанні композитор використовував контрапунктичне письмо, багатошаровість фактури, яка надзвичайно складна для виконання в ритмічному плані. Також трудністю для піаністів стане ритмічна асиметрія між обома руками.

Учениця Д. Лігеті, південно-корейська композиторка Унсук Чін (1961) написала 6 етюдів для фортепіано впродовж 1995-2003 років. Етюди написані в надзвичайно швидкому темпі, наповнені багатьма дрібними деталями та складними ритмами, що робить їх вкрай складними для виконання. Кожен етюд має чітку структуровану форму. Окрім розвитку віртуозності у піаністів, ці етюди також показують вплив електроакустичної музики на фортепіанну. Унсук Чін працює в області електроакустичної музики та трактує фортепіано як ударний інструмент. Композиторка, як і її вчитель Д. Лігеті, в роботі над творами починає з простих музичних елементів та розвиває їх в більш складну музику. Поєднує в творчості східні та західні традиції. Також її композиторському стилю притаманні еклектичні риси [37, с. 67-68].

Цикл з двадцяти етюдів американського композитора Ф. Гласса (1937), що написаний протягом 1991-2012 років, – це своєрідна енциклопедія його композиторської техніки. Етюди увібрали в собі цілий спектр музичних та технічних ідей. Зі слів композитора: «…цей цикл став для мене можливістю експериментувати…» [52]. Різноманітні, багаті на ліричні, емоційні мелодії, медитативні за характером. Мета етюдів – відкриття різних ритмічних структур і фортепіанних прийомів, використання їх в педагогічних цілях для вдосконалення техніки та ознайомлення піаністів з мінімалістичною течією в мистецтві. Хоч автор і заперечує свою приналежність до цієї течії, певні стильові риси притаманні його творчості: принцип повторності, репетативності фраз та шаблонів – є основою мінімалістичної музики та відіграє формотворчу роль. Труднощі виникають в області артикуляції та динамічних коливань (cresc., dim.).

Мінімалістична музика базується на мелодії, діатонічних тризвуках та простій ритмічній моделі. Найважливішим елементом є простота та ясність.

Напрям в мистецтві виник як реакція на складність, перевантаженість фактури та змісту. Циклу етюдів Ф. Гласса, як і всій його творчості властиві стильові риси Ф. Шуберта, пізнього стилю Л. ван Бетховена, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва. Ці риси переплітаються з авторським стилем Ф. Гласса. Також під час проживання у Тибеті та Індії на композитора вплинула індійська музика. Один з виконавців всього циклу етюдів, російський піаніст А. Багатов висловив слушну думку, стосовно робіт Ф. Гласса: «його етюди – це музика майбутнього, корені якої в минулому…» [3].

Отже, в цьому розділі я простежила шлях розвитку жанру етюду на прикладі творчості композиторів – кращих представників різних епох, від класицизму до постмодерну, а саме: Д. Скарлатті, М. Клементі, Й. Б. Крамера, К. Черні, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ш. В. Алькана, К. Сен-Санса, К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, В. Косенка, Дж. Кейджа, Д. Лігеті, М. Капустіна, В. Болкома, Унсук Чін. У процесі професіоналізації фортепіанного мистецтва в XVII – XVIII столітті виник жанр етюду, який спочатку існував у вигляді своєрідних вправ-формул для елементарного розвитку техніки піаністів. Типового вигляду етюд набув у творчості М. Клементі, Й. Б. Крамера, К. Черні. Власне період композиторської діяльності видатного австрійського композитора К. Черні припадає на час розквіту жанру фортепіанного етюду. Постать цього композитора відома кожному піаністу, чи початківцю, чи професіоналу. Його творчість – це вершина розвитку інструктивного етюду. Композитор створив численну кількість репертуару для розвитку техніки. Будучи також педагогом, він упорядкував свої збірки етюдів за зростанням технічної складності; основним фактором було досягнення «піаністичної» зручності у виконанні всіх можливих технічних формул.

У зв'язку з розвитком інструменту піаністи потребували оновленого репертуару для удосконалення своєї техніки. Композитори-романтики намагались задовільнити цю потребу, дослідивши в своїх роботах всі можливі

технічні прийоми, формули та водночас наповнивши етюди художнім змістом. Кожен з композиторів доповнив жанр етюду власними неповторними авторськими рисами, композиційними рішеннями. Появі програмності етюдів сприяв своєю творчістю Ф. Ліст, згодом С. Рахманінов, створивши унікальні етюди-картини. Так звані жанри-гібриди зустрічаємо у творчості Ш. В. Алькана (етюди-сонати, етюди-симфонії, етюди-концерти і т.д.). Інноваційним також в цей період є об'єднання етюдів у цикли, зокрема синтез етюду та старовинної сюїти («Симфонічні танці» Р. Шумана, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка). У творчості Ф. Шопена, Ф. Ліста жанр етюду досяг досконалості, набув концертного вигляду. Традиція віртуозного виконавства стала орієнтиром для митців XX століття, у творчості яких жанр етюду збагачується сучасними гармоніями, ритмами. Композитори використовували різноманітні техніки письма, експериментували в області алеаторики, серіалізму, мінімалізму, електронної музики, джазу. На сьогодні проблема розвитку фортепіанної техніки залишається актуальною. Вимоги до піаністів зростають. Віртуозні технічні можливості повною мірою дозволять з легкістю відтворити будь-які зразки світової музичної спадщини та додадуть свободи виконанню, широких можливостей для інтерпретації. Створення надзвичайно віртуозних етюдів композиторами-сучасниками підтверджує тенденцію до розвитку технічних можливостей піаністів. Все більшій кількості виконавців вдається оволодіти трансцендентним рівнем складності цих етюдів.

РОЗДІЛ 2
Виконавська і композиторська діяльність Марка-Андре Амлена.

2.1. М.-А. Амлен як виконавець

Марк-Андре Амлен – сучасний канадський піаніст та композитор. Входить до еліти світових піаністів за його новаторський, свіжий підхід до інтерпретації усталених класичних творів. Він активно займається дослідженням та популяризацією музики XIX – XXI століть. Таким самим новаторським духом насичена і його композиторська діяльність. Навчався Марк-Андре Амлен у школі Венсана д'Енді в Монреалі. Згодом переїхав до Америки, щоб навчатись у Харві Відена в університеті Темпл, де здобув ступінь бакалавра та магістра. Також брав уроки у Івонн Юбер, учениці Альфреда Корто та Рассела Шермана. Уроки композиції брав у Моріса Райта та Метью Грінбума, від яких отримав натхнення та творчі ідеї для продовження композиторської діяльності. Зміна культурної, музичної обстановки позитивно вплинула на подальшу творчу діяльність митця. Хоч М.-А. Амлен є противником «конкурсоманії», оскільки вважає, що більше користі піаністу та громадськості принесе дослідження нового фортепіанного репертуару, аніж тривала підготовка до конкурсів, він все ж з дитячих та юнацьких років брав участь в конкурсах піаністів та неодноразово ставав лауреатом. В 1982 році отримав першу премію на Канадському конкурсі Stepping Stones, також першу премію на міжнародному конкурсі піаністів в Преторіїї. Перемога на міжнародному конкурсі американської музики в «Карнегі-холі» у 1985 році стала початком розвитку його блискучої кар'єри. Піаніст гастролює по всьому світу, виступає на різноманітних фестивалях як сольно, так і співпрацюючи з іншими музикантами та найкращими оркестрами світу. Співпраця з диригентами: Е. Девісом, П. Сарасате, Л. Слаткіним та іншими. Плідну творчу діяльність М.-А. Амлен провів у складі творчого об'єднання Piano Six, яке заснувала канадська піаністка

Яніна Фіаловська. Учасники цього товариства впродовж шістнадцяти років активно проводили майстеркласи, концерти, лекції в багатьох містах Канади. Також М.-А. Амлен бере участь в конкурсах в ролі члена журі. Піаніст зовсім не займається педагогічною діяльністю, проте ділиться своїми думками, рекомендаціями, мистецькими поглядами та виконавськими секретами з іншими музикантами, беручи участь в радіопередачах, інтерв'ю та навіть в документальних фільмах (M.-A. Hamelin It`s all about the music 2006, The world of the piano). У інтерв'ю К. Бенсеру М.-А. Амлен сказав, що накопичує нотатки, поради музикантам стосовно вивчення творів напам'ять, досягнення концертної витривалості, концентрації та інших аспектів виконавської діяльності, і в майбутньому збирається написати книгу чи видати статті.

М.-А. Амлен поєднав в собі два амплуа: піаніста-віртуоза та піаніста-філософа. Хоч віртуозність у нього на найвищому рівні, все ж художнє втілення, глибоке дослідження змісту твору стоїть на першому місці. Ці слова підтверджує рецензія Террі Вільямса на виконання піаністом сонати №5 О. Скрябіна, де він відмітив, що «… дивовижна технічна майстерність М.-А. Амлена повністю на службі музики» [Цит. за: 47]. Слухачі відгукуються про М.-А. Амлена як артистичного, інтелектуального піаніста. Він володіє всіма основними навчиками піаніста-соліста: бездоганною технікою, вмінням себе слухати, високим сценічним контролем, використанням різноманітних тембральних барв, майстерною педалізацією, широкою ерудованістю в плані репертуару. Його інтерпретації вирізняються свободою, оригінальністю, надзвичайним володінням усіма можливостями інструменту. Він передає зміст твору, показує слухачам що відбувається, веде за собою – це є частиною його справжньої геніальності. Російський піаніст та педагог В. Тропп висловив враження від гри Амлена: «… в ньому стільки майстерності, поезії, свободи…» [Цит. за: 48]. Притаманне М.-А. Амлену аналітичне мислення, надзвичайно допомагає аналізувати форму, гармонію, ритмічні особливості, мелодичні лінії, фрази, чітко вибудовувати драматургічний план, продумувати всі деталі. В інтерв'ю з Ітаном Іверсоном, М.-А. Амлен зазначає, що «велика

частина роботи над музичним твором виконується не за інструментом. Коли ви, наприклад, на прогулянці, то аналізуєте деталі фактури, контрапункту, балансу форми, темпу, формування фраз» [39].

Глибокий аналіз твору, самоаналіз – є надзвичайно важливою практикою на думку М.-А. Амлена. «Єдина причина чому я виходжу на сцену – це можливість поділитись з публікою чудом людської творчості», – ця цитата піаніста-виконавця характеризує його концертну діяльність. Він виходить на сцену не показати себе, а поділитись новою інтерпретацією уже відомого твору чи репрезентувати новий, незнайомий йому твір.[63]. Також однією з багатьох речей, що вирізняють М.-А. Амлена з-поміж інших піаністів, є те як він ставиться до мелодичних шарів, контрапункту, філігранності басу. Ніжна світлотінь – це фірмова марка його гри. До вивчення нового репертуару піаніст підходить з великою увагою до деталей. Для М.-А. Амлена притаманна надзвичайна зосередженість, внутрішньо-емоційний посил, природнє вміння рефлексувати. Навіть під час шалених пасажів піаніст використовує мінімальні рухи, зусилля зовсім не помітні для глядачів. Особлива риса виконавського стилю М.-А. Амлена – це глибокий внутрішній драматизм і водночас зовнішній спокій.

В технічному плані, мало хто з піаністів сучасності може скласти йому конкуренцію. Власне на початку концертної діяльності М.-А. Амлена музичні критики неодноразово відгукувались про його виконання, як суто технічне віртуозне, позбавлене змістового наповнення. В якості відповіді на ці звинувачення, приводжу цитату композитора: «Музика – це не спорт, а віртуозність сама по собі мене не цікавить…це засіб досягнення мети і не більше того» [38, с. 3]. В телефонному інтерв’ю критику Chicago Tribune John von Rhein М.-А. Амлен сказав, що: «Всупереч своєму справжньому значенню, слово віртуоз стало означати просто музичний атлетизм… але це дійсно дозволяє максимально досягти мистецьких цілей» [41]. Також музичний критик газети Chicago Tribun Джон фон Рейн, написав в 2016 році: «Піаніст

М.-А. Амлен може грати все, тільки не називайте його віртуозом» [59]. Музичний атлетизм – це всього лиш інструмент, за допомогою якого дійсно можна виконувати твори значної складності. Проте фізична витривалість повинна бути не єдиною метою в розвитку індивідуальності піаніста. Власне те значення, що вкладав у поняття «віртуоз» М.-А. Амлен складається з таких компонентів: інтерпретаційна ідея, механічна спритність, витривалість розуму та рук, здатність керувати своїми ресурсами, емоційними та фізичними.

У виборі репертуару, М.-А. Амлен звертається до творів різних епох, від класицизму до сучасності. З юнацьких років, окрім класичного репертуару піаніст цікавиться також роботами О. Скрябіна, Е. Вілла-Лобоса, П. Булеза, Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, Я. Ксенакіса, Ч. Айвза. Вершиною репертуару для піаніста є фортепіанна сюїта «Нічний Гаспар» М. Равеля, соната сі бемоль мажор Ф. Шуберта та сюрреалістична, пристрасна, драйвова соната №2 П. Булеза. Наприкінці 1980-х років з'являється інтерес М.-А. Амлена до творів маловідомих та менш популярних композиторів XIX - XXI століть. До таких композиторів можна віднести: Е. В. Корнгольда, Дж. Маркса, М. Рославця, Г. Кутуара, Шарля Іва, А. Деко, Дж. Адамса, П. Грейнджера та інших. Проте основним фактором у виборі репертуару для М.-А. Амлена залишається його музична складова. Окрім сольних творів, піаніст також любить виконувати камерну музику, в основному у супроводі віолончелі, скрипки та вокалу. Із задоволенням він виступає у складі фортепіанних ансамблів. Яскравою частиною репертуару М.-А. Амлена є невеличкі гумористичні мініатюри, як інших авторів, так і власні транскрипції відомих творів, які ми частково розглянемо в наступному розділі. Назва серії сольних концертів в Токіо «Двісті років піанізму з М.-А. Амленом» вказує на широкий діапазон репертуару піаніста: від раннього класицизму до творів XX - XXI століття. Тенденція поєднання в одному концерті музики з різних епох характерна для представників постмодерну.

М.-А. Амлен є завзятим колекціонером різноманітних втрачених, забутих, загублених партитур. Це захоплення піаніст перейняв від свого батька, Жиля Амлена, який хотів зібрати в свою колекцію всі ноти творів Л. Годовського. У М.-А. Амлена є дивовижна колекція джазової фортепіанної музики, яка включає в себе блюзові твори Дж. П. Джонсона та інші рідкісні екземпляри. Батько М.-А. Амлена був піаністом-аматором, який захоплювався виконавцями першої половини XX століття: Й. Гофманом, Л. Годовським, І. Я. Падеревським. Спільні прослуховування їхніх записів сприяли подальшому творчому розвитку М.-А. Амлена. Піаніст перейняв надзвичайне відчуття свободи цих піаністів. Дослідження та популяризація творів Л. Годовського та Ш. В. Алькана стала важливим фактором в становленні композиторського стилю, мистецьких орієнтирів М.-А. Амлена. Саме ці композитори вплинули, надихнули його на створення збірки етюдів, яку ми детально розглянемо в наступному розділі.

Л. Годовський написав 53 транскрипції на основі 27 етюдів Ф. Шопена. Вони сміливі, з досконалим балансом художнього смаку та почуттям гумору. Л. Годовський використав шопенівські тематичні формули щоб створити нові, авторські етюди. 22 з 53 етюдів написано для лівої руки. Також спостерігається висока поліфонічність тематизму, що додає трансцендентності етюдам. Транскрипції Л. Годовського вирізняються новими інтонаційними, гармонічними, фактурними, тематичними рішеннями. Композитор ніби втілює в своїх роботах приховані можливості етюдів Ф. Шопена. У відношенні до авторського тексту, фразування, педалізації, артикуляції, аплікатури Л. Годовський підходив з делікатністю та великою повагою до Ф. Шопена [66, с.35-39]. Етюд №45 Л. Годовського М.-А. Амлен вперше виконав наприкінці 1980-х років. Освоєння надзвичайно складних ритмів етюду підготувало піаніста до подальшої роботи над творами французького композитора XX століття П. Булеза.

М.-А. Амлен виконав та записав усі етюди Л. Годовського. Його виконання характеризують надзвичайною витонченістю, технічною легкістю, що межує з безтурботністю. Саме із диску L. Godowsky original Works and Transcriptions в 1988 році розпочалась співпраця піаніста зі студіями звукозапису. Загалом на сьогодні М.-А. Амленом записано більше ста дисків. Мало хто з піаністів зможе скласти йому в цьому конкуренцію. Але репертуар піаніста ще більш обширний. Багато творів, що звучать на концертах, не записані на студії. Співпраця з «Hyperion Records» сприяла широкому розповсюдженню маловідомої, занедбаної, недооціненої фортепіанної музики. Студія надала повну свободу піаністу у виборі репертуару, можливість реалізувати свою мету популяризуції такої музики. Спільними зусиллями вони записали понад 60 записів. Серед них твори таких композиторів, як Й. Гайдн, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Й. Брамс, Д. Шостакович, К. Сен-Санс, Й. Брамс, Ш. В. Алькан, Л. Годовський, М. Метнер, І. Альбеніс, Р. Щедрін, М. Капустін, Лео Орнштейн та інші.

Для звукозаписної діяльності Амлена характерною рисою є монографічність. Піаніст тяжів до масштабного дослідження творчості композиторів, якими захоплювався. В переліку монографічних записів є диски з творами Й. Гайдна, Ф. Ліста, О. Скрябіна, М. Метнера та інших композиторів. Серед представників XX століття, які писали в модерністських та авангардних техніках, М.-А. Амлен записав твори: В. Болкома, С. Вольпе, Л. Орнштейна, Дж. Антейна, П. Грейнджера, М. Райта, К. Сарабджі, Ч. Айвза, Е. Вілла-Лобоса та інших. З В. Болкомом, М. Капустіним та К. Воланом М.-А. Амлен безпосередньо співпрацював під час роботи над їхніми творами та запису на студії. За свої численні записи Амлен отримав премію Грамофон у 2000 році та внесений у Зал слави Грамофон в 2015. В 2004 році отримав премію в Каннах, а у 2006 році – пожиттєву премію Асоціації німецьких критиків в області звукозапису.

М.-А. Амлен є яскравим представником мистецької традиції поєднання в одній особі композитора та піаніста-виконавця. Ще сто років тому таке явище було нормою. Важливою частиною освіти піаністів був курс композиції. Вони навчались не тільки створювати власну оригінальну музику, але й робити транскрипції, аранжування. Це важлива частина навичок універсального музиканта. Одними з таких митців були Ф. Шопен, Л. Годовський. Ця традиція зникла після Другої світової війни та почала відроджуватись тільки в XXI столітті. На сьогодні представників цієї традиції одиниці, проте подібні тенденції простежуються у вищих музичних навчальних закладах. В навчальний курс студентів включають такі предмети як аранжування, імпровізація та інші.

Варто відмітити, що композиторська робота відкриває багато граней для піаніста-виконавця в області розуміння змісту музики, логіки побудови форми, гармонії. Піаніст краще розуміє механізм створення твору, що саме переживає композитор, який вкладає емоційний посил в роботу. В області техніки, цей синтез композиторської та виконавської діяльності дозволяє створювати унікальні віртуозні твори, що наповнені карколомними пасажами та акордами. Фактура в цих творах надзвичайно цікава, складна, проте дуже зручна для виконання – піаністична. Зі спостережень колеги М.-А. Амлена, учасника струнного квартету Pacifica Quarted, Масумі Пер Ростода: «… мозок М.-А. Амлена інакше влаштований, ніж у інших піаністів – можливо це композиторська діяльність…» [45]. Ці слова підтверджують важливий взаємозв’язок між композиторською та виконавською діяльністю митця.

У 2003 році вийшла друком книга американського журналіста Р. Рімма «Піаніст-композитор: Амлен і вісім», у якій вперше описано творчий портрет та біографічні відомості М.-А. Амлена. Книга однойменна до диску записаного піаністом в 1998 році та випущеного Hyperion Studio включає в себе твори таких композиторів як Ш. В. Алькан, К. Сарабджі, Ф. Бузоні, Л. Годовський, С. Фейнберг, О. Скрябін, С. Рахманінов, М. Метнер. Як і М.-А. Амлен, всі ці

композитори були прекрасними піаністами та чудово поєднували ці два види діяльності. Вони виконували власну музику та добре знали творчість один одного, частина з них навіть були знайомі [61].

2.2. Композиторська діяльність М.-А. Амлена

2.2.1. Пошуки авторського стилю.

Композиторська діяльність М.-А. Амлена розпочалась у віці дев'ятнадцяти років. Перші твори композитор написав в жанрах транскрипції, фортепіанної мініатюри. Також в процесі пошуку власного стилю М.-А. Амлен експериментував в написанні для механічного фортепіано. Згодом композитор зосередив увагу на більш складних жанрах: варіаціях, циклах п'єс та етюдів. Період творчих пошуків М.-А. Амлена співпав з початком епохи постмодерну та діяльністю таких новаторів, як Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, О. Мессіан, Ф. Гласс. Ці композитори здійснили ряд відкриттів в області гармонії, атональної музики, серійної техніки, додекафонії, мінімалізму, алеаторики. Пошуки нових композиційних технік розпочали ще Ф. Ліст, Р. Вагнер та продовжили А. Берг, К. М. фон Вебер, А. Шенберг. Протягом багатьох років відбувався рух до найбільшої гармонічної складності – досягнення атональності. В 1950-60-тих роках на зміну епосі модерну приходить постмодерн, головна ідея якого – це переосмислення досягнень минулого. Поступово відбувається повернення до тональної основи [63].

Основними рисами епохи постмодерну**,** що притаманні творчості М.-А. Амлена, є:

- Музичний еклектизм, як певна коцепція, що проявляється в поєднанні різних стилів, жанрів. Важливим фактором якої є ефект несподіванки, що при зіставленні різних фрагментів додає контрастності твору.
- Плюралізм – це комбінування, переосмислення традицій, ідеологій, форм, стильових особливостей інших культур.

- Полістилізм – це навмисне зіставлення несумісних стилістичних елементів, що реалізується у вигляді колажу, цитування. Яскравим прикладом полістилізму у творчості М.-А. Амлена є «Варіації на тему Паганіні». Цей естетичний принцип часто має тенденцію до створення іронічного характеру твору. Власне в творчості М.-А. Амлена пародійні елементи, іронія, гумор займають особливе місце.
- Цитування – це точне перенесення музичного матеріалу в новий оригінальний твір. В епоху постмодерну цей метод використовується у більш розширеному вигляді аніж у творчості попередників Р. Штрауса та Ч. Айвза. У творах М.-А. Амлена присутні фрагменти з творів Дж. Россіні, Ф. Шопена, Й. Брамса та інших композиторів. Цитування, колажна техніка, стилізація, тобто робота з чужим матеріалом, має на меті реінтерпретувати творчу спадщину минулих епох від Середньовіччя до Романтизму. Можна говорити, що музичні запозичення не мають такого змістового наповнення, художньої цінності та перспективи визнання в майбутньому, як оригінальні твори, проте такі роботи яскраво репрезентують унікальні досягнення митців-попередників, водночас збагативши їх креативними ідеями інтерпретаторів. Можливо раніше поняття музичного запозичення не носило такого явного характеру та широкого визнання серед композиторів, але на сьогоднішній день це шлях до пошуку та відкриття нових мистецьких форм, стилів. М.-А. Амлен оригінально інтерпретує запозичені теми та водночас вносить власні корективи, доповнення, фактично не змінюючи авторський варіант. Оригінальні теми залишаються впізнаваними для слухачів.
- Вище названі методи призводять до розмиття меж між так званим «високим» та «низьким» мистецтвом, що характерно для всієї епохи постмодерну [2].

Отже, окрім тенденцій епохи, композиторський стиль залежить також від інших факторів. За тлумаченням російського музичного теоретика С. Скребкова, композиторський стиль має певні характеристики, що включають в себе: творчі

традиції, мистецькі школи, що вплинули на становлення особистості митця, його навиків; індивідуальні риси, тобто особистий світогляд композитора; музична мова, тематизм, формоутворення [25].

Для композиторського стилю М.-А. Амлена притаманні наступні ознаки:

- насичена, поліфонічна фактурна організація;
- поєднання імпресіоністичних та джазових гармоній. В цьому питанні на композитора вплинула творчість К. Дебюссі, М. Равеля, Дж. Гершвіна, М. Капустіна;
- висока технічна складність творів;
- в роботі із запозиченим матеріалом для М.-А. Амлена властива увага до деталей, вказівок автора оригіналу.

Творча спадщина М.-А. Амлена увібрала в собі риси минулих епох. Також вона наповнена креативними знахідками у області гармонії, фактури, композиторського письма. М.-А. Амлен пише як зовсім атональні твори, так і прості тональні. Для нього характерним є оркестрове, щільне поліфонічне письмо, яке він зазвичай реалізує в досить технічній музиці. Також роботи М.-А. Амлена вирізняються надзвичайною піаністичністю, що часто притаманна композиторам-піаністам. Унікальною ознакою авторського стилю М.-А. Амлена є поєднання креативних ідей з притаманним йому аналітичним мисленням.

Цікавим фактом, що вирізняє М.-А. Амлена з поміж інших піаністів-композиторів, є його почуття гумору. У виконавській діяльності воно проявляється у виборі репертуару та його віртуозному виконанні. В концертних програмах М.-А. Амлена звучать «Anamorfosi» С. Скіаріно, «Minute waltz» оп.64 №1 Ф. Шопена, а також власні, унікальні аранжування: «Valse Irritation d`Apris Nokia» (вальс на тему рингтону нокіа), «Потрійний етюд» (за Ф. Шопеном), «Кленовий лист» С. Джопліна в перекладі для шістьох фортепіано. Ці твори, в основному, піаніст виконує «на біс».

Абсолютна технічна свобода відкриває широке поле для фантазії композитора, пошуку креативних рішень в аранжуванні тих чи інших творів. Втілення гумористичних якостей в композиторських роботах проявляється у використанні різноманітних музичних запозичень, створенні пародій, висміюванні конкретних тем чи стильових особливостей автора. Реалізація відбувається за допомогою демонстрації перебільшених чи применшених ігрових жестів, яскравої міміки виконавця. Методом втілення гумору є цитування творів минулих епох, іронічне висміювання особливостей композиторського стилю. Часто цитування у творчості М.-А. Амлена – це своєрідний «іронічний коментар» автора-інтерпретатора. Також засобом втілення є диференціація динаміки, поєднання дисонансів та консонансів, метод переривання потоку музики, що створює хаос у гармонійному розвитку та як результат – сміх у публіки. Основний фактор – спонтанність, неочікуваність, раптовість, несподіванка. Як і в інших гумористичних галузях, артисту потрібно викликати інтерес, подив, захоплення у слухачів. В партитурі до своїх варіацій на тему Н. Паганіні, М.-А. Амлен вказує, що «всі зміни стилю мають бути раптовими, тобто схожими на гортання між радіостанціями» [21, с. 162].

Формування авторського стилю М.-А. Амлена великою мірою залежить від ряду композиторів, які так чи інакше вплинули на формування особистості митця. В історичному аспекті, кращі композитори світу черпають натхнення з творчості своїх попередників. Існує певна спадкоємність традицій, де кращі досягнення композиторів минулого надихають своїх послідовників на власні творчі відкриття. Цей процес сприяє розвитку культури. На композиторський стиль М.-А. Амлена вплинула його захопленість творчістю К. Дебюссі, О. Мессіана, Дж. Гершвіна, М. Капустіна. Цікаву паралель можна провести між творчістю Л. Годовського, Ш. В. Алькана, К. Сарабджі та М.-А. Амлена. Всі ці композитори створили ряд надзвичайно віртуозних творів на основі власних унікальних, креативних ідей.

Наприклад, ідею створення циклу етюдів суто в мінорних тональностях М.-А. Амлен запозичив у Ш. В. Алькана. Спільним у збірках обох композиторів є наявність присвят, програмних назв. Також характерним є поєднання різних жанрів в одному творі та висока технічна складність етюдів. Відмінністю є більш лаконічний виклад матеріалу М.-А. Амленом. Концепція написання потрійного етюду належить польсько-американському піаністу та композитору Л. Годовському, який створив величезну працю, що складається з 53 транскрипцій етюдів Ф. Шопена. Серед них є ліворучні етюди, подвійні та потрійні. В транскрипціях обох композиторів спільним є їх віртуозна природа, використання різноманітних технічних формул, тобто всіх можливостей інструменту. Також твори насичені густою, поліфонічною фактурою, поєднанням імпресіоністичних та джазових гармоній, збагаченням авторського тексту за рахунок запозиченого матеріалу. Для Л. Годовського, як і для М.-А. Амлена важливим є дотримання іншими піаністами їх нотних вказівок. Вони вважають, що в інтерпретації творів можна опиратися лише на позначення композитора, чи записи його виконань. Взаємозв'язок між творчістю різних композиторів можна обумовити спадкоємністю традицій, проте унікальний композиторський почерк вирізняє непересічних, талановитих митців з поміж інших.

2.2.2. Творчий спадок М.-А. Амлена

Композиції М.-А. Амлена з кожним днем набувають широкої популярності у світі. На сьогодні, налічується близько тридцяти його робіт, які публікує видавництво «Peters». В своїй композиторській діяльності М.-А. Амлен в основному звертається до жанрів варіацій, мініатюр, етюдів, транскрипцій. Більша частина творчого спадку М.-А. Амлена має підвищену технічну складність, що робить їх доступними невеликому колу піаністів. Серед творчого доробку композитора є камерно-інструментальні твори (Фантазія для трьох труб; Пасакалія для фортепіанного квінтету), переклади відомих творів для фортепіанних ансамблів (Joplin-Hamelin «Maple Leaf

Ragtime» для шести фортепіано) та навіть п’єса для механічного фортепіано (Цирковий галоп). Подібні експерименти в основному характерні для раннього періоду творчості. У більш зрілому віці основу його репертуару складають твори для фортепіано соло. Їх можна розділити на транскрипції та оригінальні авторські роботи. До авторських відносимо:

- Цикл з семи п’єс «Con Intimissimo Sentimento». На відміну від більшості творів М.-А. Амлена, ця збірка має помірний рівень складності, тому доступна для широкого кола виконавців. Цікавим фактом є те, що збірка не має присвят, а передає більш особисті, інтимні почуття автора. В основному в п’єсах переважають меланхолічні, чутливі, імпресіоністичні настрої.
- Єдиним зразком сонатно-симфонічного циклу у творчості М.-А. Амлена є Баркарола. Твір наповнений імпресіоністичними гармоніями та має розширену тональність. Також за рахунок суцільної педалі відбувається нашарування мелодичних пластів, подібно до музики К. Дебюссі, де основну роль відіграє сукупність звуків, а не чіткий поділ на мелодію і акомпанемент.

В жанрі варіацій М.-А. Амлен зумів реалізував свої найсміливіші фантазії, використавши кращі знахідки епохи постмодерну, серед яких полістилізм, цитування, колажна техніка та інші. Цей інноваційний підхід М.-А. Амлена урізноманітнив форму варіацій. До цього жанру композитор звертався чотири рази: «Theme and Variations» (Cathy's Variations) (2007), «Variations on a Theme by Paganini» (2011) , «Chaconne» (2013), «Pavane variee» (2014).

- «Theme and Variations» (Cathy's Variations) (2007). Ніжна, лірична тема в динаміці piano (тихо), що прикрашена мелізмами та доповнена вказівками автора (leggietissimo - легко, dolce - ніжно, cantabile – наспівно) присв’ячена дружині М.-А. Амлена.
- «Variations on a Theme by Paganini» (2011) – це найяскравіший зразок варіаційного жанру в творчості М.-А. Амлена. Технічна трудність

поєднується з ідейно-змістовим наповненням. Варіації є яскравим прикладом втілення особливих прийомів епохи постмодерну у вигляді зіставлення різних стилів, використання колажної техніки, елементів сальси, фріски, музичних запозичень з творів Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Й. Брамса, Ф. Шопена, С. Рахманінова. За допомогою цих прийомів М.-А. Амлен створює контраст між варіаціями.

Значна частина робіт М.-А. Амлена написана в жанрі транскрипції – це результат інтерпретації композитором оригінального тексту на основі власного авторського стилю. Композитор створив ряд таких творів, які набули широкої популярності серед публіки. Серед них: Tico-Tico No Fubá, Valse irritation d'après Nokia. Автор-інтерпретатор часто включає ці твори в свої концертні програми.

- Збірка-асортимент п'єс On the short side (An assortment of miniatures) складається з коротких п'єс для фортепіано, як авторських, так і транскрипцій відомих творів. До неї входять: «Two short studies», «No choice but to run», «Meditation on Laura (after David Raskin)», «Petite page d'album», «Little nocturne». Також до збірки входить дуже коротка соната для фортепіано – «My feelings about chocolate» (мої почуття до шоколаду); «Маленьке адажіо» з балету О. Глазунова «Пори року»; «Suggestion diabellique» – гумористична п'єса на основі Вальсу А. Діабеллі, яка зазвичай виконується піаністами «на біс»; «Étude fantastique on M. Rimsky-Korsakov's Flight of the bumblebee» – транскрипція «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова, яку композитор планував включити в збірку етюдів; каденція до Угорської рапсодії №2 Ліста; транскрипція етюду Ф. Шопен-Л. Годовського №44 (Godowsky Etude no. 44A after Chopin), який написаний на основі вцілілого манускрипту; Minute waltz in seconds op. 64 № 1, що написаний на основі Вальсу op. 64 № 1 Des-dur Ф. Шопена з доданою цитатою з Вальсу Й. Штрауса «На блакитному Дунаї». В цих творах М.-А. Амлен майстерно комбінує авторську версію з

власними доповненнями, переосмислює текст, добавляючи свої іронічні ремарки, цитати та інші композиторські прийоми.

Підсумовуючи, зазначимо, що М.-А. Амлен – піаніст в розквіті сил, що веде активну концертну діяльність, яка продовжується і на сьогоднішній день. Виконавську діяльність піаніста можна умовно поділити на два періоди. Перший тривав з 1985 по 2006 рік та вирізнявся:

- пошуком нового, маловідомого репертуару, його популяризацією;
- зацікавленістю переважно віртуозним репертуаром, хоча увагу піаніста привертали саме ті твори, які несли певну художню цінність, емоційно, змістово захоплювали виконавця.

Другий період триває з 2006 року і до сьогодні. В цей період:

- змінюється ставлення М.-А. Амлена до віртуозності;
- в більшому масштабі композитор включає власні твори в концертні програми (транскрипції, варіації, гумористичні мініатюри), поряд з творами інших композиторів;
- звернення до творчості композиторів-класиків (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена).

Окрім концертної діяльності М.-А. Амлен також активно співпрацює зі звукозаписуючою компанією «Hyperion records». На сьогодні піаніст записав більше ста дисків. Мало хто з піаністів може скласти йому конкуренцію в цій галузі.

Творчість М.-А. Амлена насичена рисами епохи постмодерну: музичним еклектизмом, плюралізмом, полістилістикою, цитуванням. Для композиторського стилю характерна: поліфонічність фактури, поєднання імпресіоністичних та джазових гармоній, трансцендентність творів, гумористичний характер, що проявляється у візуальних ефектах, музичній мові, виборі репертуару для створення транскрипцій. Загалом на сьогодні налічується близько тридцяти робіт композитора.

В основному М.-А. Амлен звертався до жанрів варіацій, мініатюр, етюдів, транскрипцій. Також в його доробку є камерно-інструментальні твори, фортепіанні аранжування та навіть п’єса для механічного фортепіано (Цирковий галоп). Більшості його творам притаманна підвищена технічна складність, що робить їх доступними для невеликої кількості виконавців.

РОЗДІЛ 3
Збірка «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях» М.-А. Амлена.

3.1. Ідея збірки, передумови створення.

Збірка повністю опублікована видавництвом Peters в 2010 році. Запис циклу етюдів у виконанні автора зроблено студією Hyperion records в тому ж році і є єдиним альбомом піаніста-композитора у який входять виключно його твори. За цей диск М.-А. Амлен отримав номінацію на Gremmy в 2010 році та премію від Німецької асоціації критиків звукозапису. Також винагороду та номінації Gramophone (Recording of the month), BBC Music Magazine Instrumental choice, IRR «Outstanding» award. У виборі концепції циклу на композитора вплинула збірка «Дванадцяти етюдів у мінорних тональностях» Ш. В. Алькана, що опублікована в 1857 році. В плані циклічності етюдів М.-А. Амлен є продовжувачем традиції Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ш. В. Алькана, С. Ляпунова, Л. Годовського, О. Скрябіна, С. Рахманінова, К. Сарабджі.

Збірка «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях» Марка-Андре Амлена написана протягом 1986-2009 років. В інтерв'ю американському музичному критику Ітану Іверсону композитор зазначив, що написання збірки зайняло значну частину його життя, тому надалі він планує зосередитись на інших жанрах, зокрема варіаціях, творах великої форми. Між 1993 та 2005 роками робота над збіркою була зупинена через брак натхнення автора. Сам М.-А. Амлен неодноразово висловлювався про те, що не змушує себе до написання творів, а робить це тільки тоді, коли відчуває, що має якусь оригінальну ідею [39]. У перший період створення були написані етюди №№ 1, 3, 6, 9, 10, 12; в другий період №№ 2, 4, 5, 7, 8, 11. Хоч між їхнім створенням і був певний проміжок часу, композитор стверджує, що стилістичних відмінностей між ними немає. Кожен етюд у збірці вирізняється своєю креативною ідеєю чи небаченою раніше концепцією. Гумористичні риси, що

притаманні унікальному композиторському стилю М.-А. Амлена, яскраво проявляються в етюдах №№ 4, 5, 6, 9. Композитору вдалось знайти нотки жартівливості, іронії в добре відомих і любимих тисячам людей творах. Запозичені теми чи стилістичні ідеї він підкреслив та урізноманітнив.

Під час написання цієї збірки авторський стиль М.-А. Амлена розвинувся, збагатився за рахунок різноманітних стильових запозичень та власних неординарних композиційних рішень. М.-А. Амлен розглядає кожен етюд як «персонажа», зі своїми унікальними характеристиками та особливостями. За визначенням Б. Дулу, етюди М.-А. Амлена – це своєрідні «музичні есе» [38, с. 17-18]. Оригінальність етюдів випливає із креативної обробки значної кількості музичного запозичення. Також в збірці знаходимо багато інновацій в області гармонії, контрапункту. Жанрове означення етюди отримали через піаністичні труднощі, що закладені в кожному з них. Вони наповнені всіма можливими, на сьогодні, видами техніки: пасажами, репетиціями, акордами, різноманітними прикрасами і т.д. В більшості етюдів переважають шалені пасажі та стрибки. Ліричну сторону композитор досліджує в етюдах №№ 2, 7, 11. Кожен етюд має присвяту. Зазвичай це своєрідні подарунки друзям та колегам. Етюдів у збірці рівномірно, як оригінальних так і транскрипцій, проте упорядковані вони не за хронологічною послідовністю. З часом композитор дещо удосконалив та доповнив етюди №№ 1, 3, 9, 12.

- Етюд № 1 – Потрійний етюд (за Ф. Шопеном), (1992), транскрипція;
- Етюд №2 – Волосся Вероніки (2008), оригінал;
- Етюд №3 – За Паганіні-Лістом (1993), транскрипція;
- Етюд №4 – Вивчення постійно повторюваного руху (за Альканом), (2005), транскрипція;
- Етюд №5 – Токата гротеск (2008), оригінал;
- Етюд №6 – Вправа для фортепіано (оммаж Д. Скарлатті), (1992), оригінал;
- Етюд №7 – За Чайковським (для лівої руки), (2006), транскрипція;
- Етюд №8 – Лісовий цар (2007), оригінал;

- Етюд №9 – За Россіні (1987), транскрипція;
- Етюд №10 – За Шопеном (1990), транскрипція;
- Етюд №11 – Менует (2009), оригінал;
- Етюд №12 – Прелюдія і фуга (1986), оригінал.

3.2. Музично-виконавський аналіз етюдів

Етюд № 1 – Triple etude (after Chopin) – це віртуозна транскрипція, в основі якої лежать три етюди Ф. Шопена, що об'єднані контрапунктично. Роботу над цією концепцією М.-А. Амлен розпочав завдяки пропозиції свого друга Дональда Манілді, якому і присвятив цей твір. Задум поєднати три етюди Ф. Шопена належить польському композитору Л. Годовському. У його доробку п'ятдесят три дослідження етюдів Ф. Шопена та ще одинадцять було в планах. Чимало піаністів-композиторів створюють транскрипції на основі творів Ф. Шопена через їх глибокий образно-емоційний потенціал, багатство фактурних формул. Всі три етюди Ф. Шопена, що використав у своїй роботі М.-А. Амлен, написані в тональності ля мінор. Їх спільна тональна основа дозволила реалізувати цей задум. В партії правої руки використаний матеріал етюду №2 оп.10. Постійний швидкий, хроматичний рух підкріплений стрибаючою фігурою басу. В лівій руці поєднується тематизм етюду №11 оп.25 в середньому голосі з матеріалом етюду №4 оп.25 в басу. Надалі теми звучать у різних голосах та комбінаціях.

У передмові до збірки композитор зазначив, що цей етюд потрібно виконувати дуже артикуляційно та з чіткою диференціацією голосів, тобто завжди один з трьох буде домінуючий, інші відходять на задній план. Також окрім основних мелодичних ліній потрібно відокремлювати і другорядний матеріал. В середині етюду змінюється лад з ля мінору в фа мажор. Фактура етюду насичена, композиційно ускладнена, за рахунок того, що досить складні технічно партії накладаються одна на одну. У запозичених темах М.-А. Амлен оновлює ритмічний малюнок, змінює штрихи, вводить різноманітні

модуляції, доповнює кварто-квінтовими акордами. За допомогою зміни штрихів композитору вдалось досягти рельєфності звучання всіх голосів. Також в цьому етюді композитор використав прийом «німої клавіатури» та вказав на це в нотному тексті. На відміну від темпових позначень, що вказував в своїх етюдах Ф. Шопен, в транскрипції М.-А. Амлена запозичені тематичні голоси звучать повільніше.

У кожному з трьох етюдів Ф. Шопена з'являється ряд піаністичних труднощів, з якими повинен боротись піаніст. Зокрема в етюді №2 оп. 10 доведеться навчитись схрещувати 3, 4, 5 пальці поверх і під низ інших, оскільки вони виконують безперервний хроматичний рух в швидкому темпі. Яку б аплікатуру не обрали, основним завданням залишається досягнути зв'язного звучання у верхньому голосі. В транскрипції М.-А. Амлена це завдання ще більш ускладнене за рахунок того, що ця тема проводиться не тільки в партії правої руки, але й лівої. Потрібно добиватись гнучкості, незалежності пальців, зв'язного звучання. В етюді №4 оп.25 у партії лівої руки безперервні скачки на стакато. Етюд №11 оп.25 наповнений віртуозними низхідними пасажами. Його виконання потребує надзвичайної піаністичної витривалості. Поєднання цих етюдів Ф. Шопена є трансцендентним та вимагає чималої технічної підготовки піаніста [41].

Етюд 2 – Coma Berenices – це оригінальний твір. В передмові до збірки композитор вказує, що назва етюду не пов'язана з однойменним відомим сузір'ям та більш вірно асоціювати його з волоссям Єгипетської цариці Вероніки, яке згідно з легендою було надзвичайно розкішне. Наповнений імпресіоністичним колоритом, плинністю, гармонійною фактурою етюд нагадує музику К. Дебюссі, М. Равеля. Імпресіоністичні барви створюються за рахунок фонової, колористичної педалі, тембрального багатства тематизму, динамічних нюансів. У вступі звучать гармонійні переливи подвійних нот, що нагадують гру на арфі. Далі звучать наспівні, ліричні, хвилеподібні висхідні та низхідні фрази. В середній частині з'являється нова тема в партії лівої руки на

фоні фігурацій в правій. Кульмінація етюду знаходиться в кінці середньої частини у вигляді низхідного руху обох рук. Також композитор вказує поступове agitato до кінця твору. В репризі з'являється елемент зі вступу. Етюд закінчується у спокійному характері. Композитор рекомендує виконувати етюд якомога менш схвильовано, спокійно, прозоро, наспівно, вислуховуючи всі гармонічні барви, їх зміни. Основні технічні труднощі в етюді це хроматичний рух на legato подвійними нотами спочатку в партії правої руки, а потім в обох. Піаніст повинен вибудувати наскрізну драматургію.

Етюд 3 After Paganini-Liszt – це подвійна транскрипція, віртуозний, колоритний, яскравий етюд. Основна тема етюду взята композитором з фіналу скрипкового концерту № 2 італійського скрипаля-віртуоза Н. Паганіні та має назву «Кампанелла». Всесвітньовідому обробку цього твору зробив угорський композитор-піаніст Ф. Ліст. На основі цих робіт М.-А. Амлен написав власну унікальну, композиційно збагачену транскрипцію. Цим етюдом він віддає шану Н. Паганіні та Ф. Лісту.

Характер виконання жартівливий, витончений. Етюд повинен передавати слухачам відчуття легкості, невимушеності, не дивлячись на значну кількість технічних завдань, що вимагають майстерності від піаніста. Притаманна композитору іронічність музичного викладу втілена за рахунок використання дисонуючих співзвуч, карколомних стрибків в шаленому темпі, що створюють яскравий візуальний ефект. На відміну від транскрипції Ф. Ліста, М.-А. Амлен ускладнив технічні формули, збагатив текст різноманітними прикрасами, інноваціями, комедійними та фантастичними епізодами. Композитор уникає рубатності, про що регулярно вказує в нотному тексті: «не піддаватись спокусі поспішати», слід дотримуватись єдиного темпу [50].

М.-А. Амлен відходить від досить строгого трактування теми «Кампанелли» в оригінальному варіанті та частково її романтизує, надає ліричності висловлюванню. Як і Ф. Ліст, який писав транскрипцію «Кампанелли», виходячи зі своїх унікальних піаністичних можливостей, так і

робота М.-А. Амлена в першу чергу відображає велику майстерність автора. Ускладнені, віртуозні технічні формули в шаленому темпі доступні невеликій кількості піаністів, проте вражають сміливістю автора та багатством можливостей інструменту. Основою техніки та найбільшою трудністю цього етюду є стрибки. Використання композитором всіх регістрів вимагає від виконавця надзвичайно швидкої реакції в перенесенні рук. Також досить трансцендентними є низхідні, хроматичні акордові послідовності. В плані педалізації потрібно зберігати рельєфність, прозорість фактури в тому числі за рахунок економної педалі. За допомогою артикуляційної гри можливо досягнути в етюді віртуозного блиску.

М.-А. Амлен, як композитор, вимагає від піаністів вірного трактування своїх творів, тому використовує максимально детальні вказівки в нотному тексті. Серед них: детальні штрихи, різноманітні акценти (sff!), темпові, динамічні вказівки, характер виконання, настрій. Композитор використовує широку палітру динамічних відтінків в діапазоні від ppp до ffff. Кульмінація етюду масштабно звучить в останньому проведенні теми «Кампанелли». Закінчується твір не менш ефектно зі sffz на останньому акорді.

Етюд 4 – Etude a mouvement perpetuellement semblable (after Alkan) є комбінацією Etude en mouvement semblable et perpe-uel і фіналу симфонії для фортепіано соло Ш. В. Алькана, який прославився як винахідник так званих жанрів-гібридів. Як і етюд №1 М.-А. Амлена, цей етюд об’єднаний контрапунктично. Ідея такого поєднання належить другу М.-А. Амлена, талановитому композитору Алістеру Хінтону. Присвячено твір Аверіл Ковакс та Франсуа Лугено.

Використання оригінального матеріалу в роботі М.-А. Амлена відбувається у досить вільній формі. В основі етюду безперервний рух восьмими тривалостями у розмірі 2/2. На початку етюду в партії лівої руки звучить октавний супровід на стакато, в цей час в правій з’являється основна тема, яка також звучатиме і в середньому розділі і в репризі. Ця тема має токатну природу,

виконується в спокійному характері. Поступово фактура згущується, на передній план виходять романтизовані висловлювання.

Друге тематичне проведення, у вигляді мелодичної лінії половинних нот у верхньому голосі, є незначним за контрастом до першої теми, але має більш ліричний характер. Секвенційний, низхідний рух підводить до кульмінаційної частини етюду (215-247т.). В кінці твору відбувається динамічний спад до pp. Також в етюді з'являється тема з варіацій Ш. В. Алькана Le Festin d`Escope та звучить кілька разів у творі. Етюд є надзвичайно складним в технічному плані. Октавні скачки в лівій руці, безперервний рух восьмих нот в двох руках вимагає спритності пальців. Етюд вимагає яскравого, сміливого, поривчастого характеру виконання. Динамічні відтінки в межах p - fff.

Етюд 5 Toccata Grottesca – це оригінальний етюд. Присвячений колишньому менеджеру з продажу в студії Hyperion Records Майклу Скрингу. В приватній розмові з піаністом Б. Дулу, композитор визнав, що моделлю до написання цього етюду був простий, сольний твір «The Banjo» американського піаніста і композитора Луї Моро Готмалька. М.-А. Амлен стверджує, що подібність є випадковою, але, зрозумівши це, композитор продовжував дотримуватись моделі у написанні.

Етюд складається з п'яти частин. Починається коротким вступом з восьми тактів і закінчується кодою. Перший розділ має чітку ритмічну ідею, що складається з чотиритактових фраз у басовому регістрі, що повторяються. Мелодійне ядро крутиться навколо соль мінорного тризвуку. За рахунок чіткого і різкого чергування рук М.-А. Амлен зберігає невпинний драйв, що притаманний жанру токати. В другому розділі з'являються карколомні стрибки в обох руках. Також в тактах 106-110 М.-А. Амлен виписав ускладнений варіант для лівої руки і підписав: «для сміливих (або для дурних)»[50]. Далі різноманітні віртуозні фігурації на diminuendo приводять до раптового, ефектного низхідного каскаду акордових послідовностей на fff (151 т.) із вказівкою композитора:

«одразу дивовижно». Далі йде скорочене повторення попереднього матеріалу з незначними змінами.

Твір наповнений енергією, віртуозним блиском. Ефект фактурності створюється за рахунок чергування рук. Різноманітні контрастні фрази, що раптово змінюються, перемінний розмір, неочікувані елементи, акценти, дисонансні співзвуччя, глісандо, тремоло, складні ритми в шаленому темпі – все це створює грайливий, пустотливий характер етюду, відчуття перебування «на межі», емоційну схвильованість, що зберігається до кінця твору.

З розмови М.-А. Амлена з Б. Дулу, композитор відмітив, що цей етюд повинен звучати досить грубо. Щоб зберегти ударну природу звуковидобування, що притаманна для токати, слід мінімально використовувати педаль, за винятком коди. Для втілення іронічних рис потрібно дотримуватись чіткої, відокремленої артикуляції, швидко реагувати на динамічні зміни, контрасти, співставлення регістрів. Важливо дотримуватись вказаного композитором темпу та залишити можливість для останнього accelerando до темпу vivace. Кульмінація твору звучить в динаміці ffff. Закінчується етюд ефектним глісандо, акцентованими акордами та раптовою, вражаючою модуляцією у мі мажор.

Етюд 6 – Esercizio per pianoforte (оммаж Д. Скарлатті) – це оригінальний твір, що стилістично наслідує манеру італійського композитора епохи бароко Д. Скарлатті. Етюд присвячений продюсеру класичних мюзиклів Джо Патричу. А.-М. Амлен був натхненний творчістю італійського композитора. Він називає цей етюд «дружньою пародією». В ньому закладені загальні риси всіх 555 сонат Д. Скарлатті, які М.-А. Амлен урізноманітнив в контексті мистецтва XXI століття. Назва esercicio (вправа) подібна до того, як Д. Скарлатті називав свої сонати.

М.-А. Амлен майстерно оперує стильовими прийомами епохи бароко – це несподівані дисонанси, стрибки, перехрещення рук, пасажі. Ці композиційні рішення візуально додають гумористичних рис у виступі. Фактура етюду не надто щільна, що притаманно епосі бароко. М.-А. Амлен навмисно надмірно

гіперболізує технічні формули, що запозичені з творчості Д. Скарлатті – це складні стрибки одночасно в партії обох рук, виписані морденти, хроматичні пасажі подвійними нотами, віртуозні перехрещення рук. Подібно сонатам Д. Скарлатті, етюд М.-А. Амлена має форму АА-ВВ, тобто кожна частина повторюється. Перша половина етюду написана у тональності ре мінор, друга у фа мажорі, в кінці твору повертається ре мінор.

Етюд створювався М.-А. Амленом з великим задоволенням, свободою в експериментах. Авторські вказівки такі ж іронічні, як і музичний текст. Ламані арпеджіо, кластери, тріолі, зміщення акцентів, дисонансні співзвуччя – все це у візуальному плані створює гумористичний ефект, особливо в живому виконанні. Тобто, візуальний ефект також є компонентом втілення гумору в музиці (перебільшені фізичні жести, акробатичні рухи, погляди на публіку і т.д). Тому важливо все ж дивитись відеозаписи виступів, якщо не ходити вживу на концерти. Всі ці прийоми є дуже складними технічно. За допомогою цих засобів композитор створив оригінальний твір з висміюванням певних повторюваних елементів, що притаманні музиці Д. Скарлатті, наприклад постійних стрибків у 29-32 тактах. Також М.-А. Амлен вводить заборонений паралельний мелодичний рух (паралельні квінти).

Етюд є найбільш гумористичний та саркастичний з усієї збірки. Він наповнений дисонансними гармоніями, що звучать несподівано для слухачів та дотепними виконавськими рекомендаціями. «Цей етюд – це дослідження віртуозності, як гумору» [38, с. 41]. Композитор рекомендує економно використовувати педаль. Етюд вимагає спритності пальців у виконанні блискучих пасажів, стрибків, схрещувань рук. «Техніка пальців має відображати техніку клавесину, де всі пальці однаково важливі» [38, с. 48].

Етюд 7 – After Tschaikowsky (for the left hand alone) – це ліворучне аранжування «Колискової» П. І. Чайковського оп. 16 №1, для голосу та фортепіано. Романс покладений на текст російського поета Апполона Майкова. Окрім М.-А. Амлена, до цього твору також звертались інші композитори:

П. Пабст, С. Рахманінов та навіть сам П. Чайковський. С. Рахманінов написав дворучне аранжування, яке М.-А. Амлен не чув до написання свого варіанту. Етюд присвячений другу композитора, фахівцю в області фортепіано – Френцісу Боудері. Етюд невеликий за розміром, має всього чотири сторінки. Оригінальна тональність ля бемоль мінор змінена на мі бемоль мінор. Це єдиний ліворучний етюд в циклі. М.-А. Амлен хотів зробити свій внесок в спадщину творів для лівої руки. Серед постатей, що стали орієнтиром в композиторській діяльності М.-А. Амлена, значну кількість творів для лівої руки написав Л. Годовський, як оригінальних робіт, так і аранжувань. Також Ш. В. Алькан написав «Великі етюди» оп.76: №1 для лівої руки, №2 для правої руки, №3 для обох рук в унісон на відстані двох октав.

Форма етюду (АВАВА) подібна до «Колискової» П. Чайковського та має однаковий тематичний матеріал, маленький вступ і коду. Одним з найважливіших завдань для піаніста є створення ефекту виконання двома руками, де кожен голос тембрально відтінений та виразно звучить мелодична лінія. В роботі над етюдом корисно спочатку повчити двома руками, розділити голоси та проінтонувати їх. На перший план виходить легатне проведення мелодичної лінії, яка протягом всього етюду виконується великим пальцем лівої руки на фоні досить густої фактури. М.-А. Амлен підкреслив її вокальну природу, що наслідує співочий голос. Характер етюду спокійний, вдумливий, ніжний. Композитор детально вказує всі темпові зміни, заповільнення, фермати. Динамічний діапазон етюду від p до mf. При досить насиченому акомпанементі слід грати артикуляційно, добиватись м’якого, виразного звуку, контрастності тембрів кожного регістру. Також важливою задачею для піаніста є вміле використання педалі, яка повинна забезпечити безшовність фактури, мелодійну плинність.

Етюд 8 Erlkönig – це оригінальний етюд, що покладений на слова однойменної балади Й. В. фон Гете. Окрім М.-А. Амлена цей поетичний текст використовували в своїх роботах Ф. Шуберт, німецький композитор А. Холлендер. Етюд присвячений Полу та Моні Ленц.

В основі балади Й. В. фон Гете лежить легенда про злого духа, який заманює дітей на смерть. М.-А. Амлен точно передає всі тонкощі змісту та дотримується ритмічного поетичного тексту. В основному один склад припадає на один такт нотного тексту. Драматична лінія поеми повністю відображена М.-А. Амленом у вигляді розгорнутих тем, сміливого використання гармонії, динамічної палітри. Ніжна мелодія на початку твору в правій руці звучить на фоні безперервних фігурацій шістнадцятими тривалостями. Наступна тема проводиться дисонансними акордами у правій руці. Лінія розвитку спрямована до фінальної коди, яка повертається до початкового темпу. Кульмінація звучить в динаміці fff та підводить до потужного фіналу. У фіналі звучать дисонансні акорди, октавні стрибки в лівій руці, позначення con somma fozza, agitattissimo. Композитор використовує динамічний діапазон від ff до ppp.

Етюду притаманні риси баладності: напружений, драматичний сюжет, фантастичні елементи, невеликий обсяг. За допомогою різноманітних засобів виразності композитор максимально передає зміст тексту. Наприклад, ходи коня зображуються у вигляді тріолей шістнадцятими тривалостями. Характер етюду спокійний, оповідальний, але весь час з рухом. Композитор детально описує палітру почуттів кожного персонажа, вказує на особливості їх характеру. Тематизм героїв контрастний, передає весь спектр емоцій: тривожний, ліричний, трагічний настрій. В цьому етюді піаніст – це віртуозний оповідач, що окрім технічної майстерності володіє багатою уявою та здатний передати глибокий зміст поетичного тексту. У розмові з Б. Дулу, М.-А. Амлен зізнався, що досяг у цьому етюді справді того, що хотів [38, с. 64].

Етюд 9 After Rossini – це високовіртуозна транскрипція «Неаполітанської тарантели» Дж. Россіні на текст італійського лібретиста Карло Пеполі. М.-А. Амлен написав цей етюд за три дні та присвятив американському піаністу та педагогу Раселу Шерману. Тарантелу Дж. Россіні також використовували в своїх роботах Ф. Ліст, Ф. Шопен, О. Респігі, Д. Цифра. Загальна структура тарантели збережена М.-А. Амленом в етюді. Технічно віртуозний етюд з насиченою фактурою, підкресленими синкопами,

стрімким, безперервним рухом, що притаманний танцювальній природі тарантели, звучить у досить жартівливому характері, дзвінко, яскраво, рішуче. При створенні етюду композитор мав дещо пустотливий характер, про що розповів у інтерв'ю Б. Дулу [38, с. 79]. Збереження інтриги – один з найважливіших елементів у жанрі транскрипції, пародії. Елементи жарту втілені у вигляді динамічних змін, subito чи sffz, темпових відтяжок, штрихів, акцентів, багатого фактурного наповнення.

На початку етюду тема тарантели зображена цілком в оригінальному вигляді та з кожним наступним її повтором М.-А. Амлен поступово долучає різні гармонічні та технічні формули, урізноманітнює фактуру за допомогою подвійних нот в обох руках у протилежному русі та октавних пасажів. Композитор використав всі можливі інтервали – від м.2 до в.10 в різних комбінаціях і послідовностях. Також М.-А. Амлен використав в етюді мелодичну інверсію. Динамічні позначення доходять до fff з вказівками композитора nervoso, con massima.

Головне завдання для піаніста – втілити танцювальний характер етюду та не орієнтуватись виключно на шалений темп. Потрібно добиватись плавної лінії. Скоромовний стиль тарантели, що закладений в етюді, вимагає від піаніста спритності пальців, об'єднання декількох фраз у більш крупні побудови. Грати потрібно якомога ближче до клавіатури, з мінімальним рухом пальців. Як вказує композитор у передмові до збірки, вкінці етюду відбувається «повномасштабний епілептичний напад» [50]. Закінчується етюд в динаміці ffff.

Етюд 10 After Chopin – це аранжування етюду №5 ор. 10 Ф. Шопена. Ідея транскрипції належить другу М.-А. Амлена, музикознавцю М.-А. Роберже. Присвячений твір Алістеру Хінтону і його дружині Террі. М.-А. Амлен змінив початкову тональність оригіналу соль бемоль мажор на фа дієз мінор. В етюді все викривлено, спотворено: мелодія, лад, гармонія, тембри, присутні дещо психоделічні ефекти. В цій роботі М.-А. Амлен досліджує піаністичні стилі, засновані на музиці Ф. Шопена. З технічної сторони етюд надзвичайно складний, віртуозний, наповнений хроматичними, арпеджованими пасажами,

ламаними октавами. Характер виконання похмурий, чутливий, образний. Педаль не повинна бути суцільною, у зв'язку з досить густою фактурою етюду. Композитор рекомендує використовувати чвертьпедаль. Фактурний виклад шістнадцятими тривалостями безперервний в обох руках протягом всього твору. Композитор також вказує агогічні нюанси. Фразування гнучке, хвилеподібне, дихання між фразами ледь помітне. Закінчується етюд динамічним спадом, затиханням до ppp. Цей етюд не був перероблений М.-А. Амленом від часу його написання, на відміну від інших етюдів у збірці, а надрукований у первинному вигляді. Це одна з улюблених робіт композитора.

Етюд 11 Minuetto – це оригінальний етюд. Присвячений Уеслі Фулеру та Джекісу Ліндеру. В основі етюду старовинний французький танець, для якого характерні маленькі кроки, поклони, реверанси, рухливий, проте спокійний темп. Прозора фактура на початку твору поступово згущується до кінця етюду. М.-А. Амлен дещо романтизував цей жанр, добавивши рубатності, фермат між частинами. Етюд поєднує в собі імпресіоністичні барви з джазовими гармоніями, які завжди пов'язані ліричною мелодією в різних регістрах. Характер виконання повинен бути невимушеним, вільним, граціозним, витонченим. Також піаніст повинен досягти чіткої диференціації всіх пластів фактури.

Основна тема виконується штрихом легато, має ліричний, щемливий характер. В наступному розділі звучить друга тема у середньому голосі на фоні тихих фігурацій шістнадцятими тривалостями в партії правої руки, що створюють ефект «мерехтіння» в динаміці pp. Ця тема не створює значного контрасту до першої. У репризі повертається початкова тема менуету та трактується ще більш вільно, рубатно, вона має дещо фантастичний характер. Закінчується етюд динамічним затиханням до pp. В передмові до збірки М.-А. Амлен зазначає, що: «цей етюд має бути трохи менш складним, ніж виглядає» [50], тим самим намагається зацікавити та заохотити піаністів до роботи над цим твором. Через те, що остання каденція етюду схожа з початком наступного (№12), їх добре було б виконувати разом, послідовно.

Етюд 12 Prelude and Fugue – це оригінальний етюд, що написаний в тональності ля бемоль мінор. Присвячений Марку Дуранду. Так звані жанри-гібриди, які використовує в своїй роботі М.-А. Амлен, яскраво представлені в творчості Ш. В. Алькана. Прелюдія має змінний розмір (5/4, 7/4, 3/4, 4/4). З 14 по 22 такти нотний текст виписаний на трьох лінійках: у верхній – послідовності подвійних нот, в середній – мелодична лінія, в нижній – гармонічне акордово-фактурне наповнення. Пасажі тридцятьдругих та шістдесятчетвертих тривалостей нагадують тривожне шелестіння лісу. Прелюдія написана в імпровізаційному характері, віртуозна, наповнена різноманітними пасажами, медитативними акордами, арпеджіо, різними ритмічними формулами, гармонійно щільна, є натяки на атональність, хоча тональний центр завжди присутній. Прелюдія і фуга написана в традиції Й. С. Баха, але відображає модерністський стиль О. Скрябіна.

Фуга – контрастна до прелюдії, має токатну природу, звучить люто, в непримиренному характері. Композитор підкреслив дисонансні гармонії, тембральні барви регістрів. Слід виконувати дещо механічно, строго, артикуляційно, з великою силою на fff. Тема звучить блискуче, виразно. Фуга була написана М.-А. Амленом раніше за прелюдію. Розмір, як і в прелюдії, де-не-де змінюється: (12/16, 9/16, 6/16, 18/16). За мелодичним рухом фуга схожа на тарантелу. М.-А. Амлен коментує її схожість з темою тарантели Ф. Бузоні з його фортепіанного концерту. Також вперше в збірці М.-А. Амлен використав позначку sfffz в динаміці ffff. Етюд закінчується кульмінацією у вигляді октавних та акордових пасажів.

3.3. Інтерпретація етюду № 6

Розглянемо художнє та змістове наповнення етюду № 6 Esercizio per Pianoforte (Omaggio a Domenico Scarlatti) М.-А. Амлена та методи його інтерпретації. Етюд виконується в шаленому темпі, чим забезпечує постійне емоційне збудження головного героя. Образну сферу твору можна трактувати як різноманітні риси характеру певного персонажа, що переживає цілий

спектр емоцій протягом всього етюду. Його настрій змінюється з примхливого, дещо надокучливого на життєрадісний, з образливого, розгубленого на веселий, зі знервованого, злого на простодушний. Зберігається єдиний темп з мінімальними відхиленнями вкінці частин.

Важливо грати впорядковано, чітко розділяти головний та другорядний матеріал, показувати всі акценти, синкопи. Віртуозні хроматичні пасажі виконуються вільно та «зі смаком». Задля досягнення чіткої артикуляції варто повчити окремі епізоди різними штрихами: на staccato в динаміці pp, в повільному темпі штрихом legato на ff. Також корисно повчити швидкі пасажі штрихом marcato. Перехрещення рук та стрибки слід відпрацьовувати методом різкого переносу руки наперед, завчасно, щоб на долю секунди раніше рука вже була над потрібними клавішами та готова до гри – це забезпечить влучне попадання. Також слід повчити стрибки методом ускладнення завдання. Якщо потрібно перенести руку на одну октаву, слід спочатку відпрацювати стрибки на дві октави, а потім повернутись до початкового варіанту. Ці методи забезпечать чистоту попадання, облегшать досить складні технічні завдання. Серед цікавих композиційних рішень автора помічаємо так званий, ефект прискорення, який М.-А. Амлен створив за рахунок використання в правій руці септолі, октолі, новемолі. Це утворює плавний перехід на пасаж з використанням квінтолів тридцятьдругими тривалостями, які, почергово переливаючись з руки в руку, створюють ефект глісандо. Цей прийом підводить до заключної коди. Закінчення етюду автор трактує з певною запитальною інтонацією, трохи заповільнивши перед останнім тактом.

Виконання етюду М.-А. Амленом потрібно вважати еталонним, оскільки це авторський варіант, який є безпосереднім висловом концептуальної складової твору. Його виконання – безтурботне, створює враження легкості та невимушеності, віртуозної впорядкованості. В основі етюду шалений темп, проте присутня раціональність, контроль над фразуванням, артикуляцією, динамікою, ніжне, насичене, легатне туше, вміння розділити різні пласти фактури в контрапунктах. Порівнявши два авторські виконання цього етюду,

що опубліковані на платформі Ютуб, з використанням відео та без, можна виявити певні відмінності. У відео версії доповненням до яскравого змістового образу є візуальний ефект, який має неабияке значення у творах жартівливого, іронічного характеру. При перехрещенні рук в шаленому темпі, гумору додає досить неповоротке положення піаніста, він виглядає дещо знервованим. Також на відміну від аудіо варіанту, у відео М.-.А. Амлен майже не робить ritenuto, що виписано ним в нотах, тільки емоційно заспокоюється в передостанньому такті етюду. Композитор водночас вимогливий до трактування власних творів та демократичний в певних аспектах, які стосуються художньо-змістового наповнення, тембральної та динамічної палітри.

У трактуваннях багатьох піаністів часто помилкою є те, що вони надто серйозно ставляться до етюду, його характеру, першочерговим завданням вважають технічну спритність, а не художню складову. Окрім артикуляційності виконання коротких тривалостей слід зосередити увагу на контрастності різних епізодів. «Повторювані манери» слід грати безтурботно, наповнювати інтонаційні теми різноманітними барвами, насолоджуватись власним виконанням та переймати на себе той примхливий настрій головного героя. В етюді простежується зв’язок стилістично барокової теми, яка існує в контексті сучасного світу, з хаотичним, швидким темпом життя. Образ «маленької» людини у «великому» світі оголює її душевні почуття, переживання, показує як вона з ними справляється. На мою думку, закінчення етюду звучало б ефектніше та в дусі його енергійного характеру, якщо б виконавець не робив ніяких заповільнень, а в потоці музичного руху стрімко прийшов до фіналу. Кластер, що очищається педаллю до звучання лише тоніки, стає несподіванкою для слухачів та яскраво довершує жартівливий, іронічний, гротескний настрій всього твору.

ВИСНОВКИ

Історія жанру фортепіанного етюду простежується від Д. Скарлатті, К. Черні і аж до сучасних митців. Шлях розвиток жанру характерний поєднанням традицій з інноваціями та балансом між ними. Від інструктивних вправ жанр модифікував до цілих концептуальних опусів призначених для концертних виконань. Кожен з композиторів доповнив жанр етюду власними неповторними рисами, композиційними рішеннями.

М.-А. Амлен – сучасний канадський піаніст та композитор, входить до числа всесвітньовідомих музикантів завдяки своєму новаторському, свіжому підходу до інтерпретації усталених класичних творів. Він продемонстрував, як майстерність, артистизм та уява можуть об'єднатись та створити цікаву сучасну музику, що здатна привабити різноманітну публіку та багато чому навчити фахового піаніста.

Для композиторської спадщини М.-А. Амлена характерними є музичний еклектизм, що проявляється в поєднанні, зіставленні різних стилів, жанрів; плюралізм; полістилізм – цитування, стилізація, колажна техніка; програмність творів; наявність присвят. Композиторський стиль вирізняється насиченою поліфонічністю фактури, поєднанням джазових та імпресіоністичних гармоній, увагою до авторського тексту в роботі із запозиченим матеріалом.

Збірка «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях» М.-А. Амлена написана впродовж 1986 - 2006 років. Композитор не змушував себе до написання цього циклу, а довірився натхненню, яке приходило до нього у вигляді оригінальних ідей, концепцій, рішень. У збірці композитор віддає данину творчості Ф. Шопена, Ф. Ліста, Н. Паганіні, К. Дебюссі, О. Скрябіна, збагачуючи водночас фортепіанний репертуар власними унікальними, технічно та гармонічно оновленими етюдами.

Половина етюдів, що входять до збірки – це оригінальні авторські твори (№№2, 5, 8, 11, 12), половина – транскрипції (№№1, 3, 4, 7, 9, 10). У виборі концепції циклу на композитора вплинула творчість Ш. В. Алькана, зокрема створені ним 12 етюдів в мінорних тональностях та 12 в мажорних.

Ідея контрапунктично поєднати три етюди Ф.Шопена (як в етюді №1) належить Л. Годовському, який так і не зміг її реалізувати. М.-А. Амлен поєднав три етюди польського композитора, а саме: №2 оп.10, №11 оп.25, №4 оп.25. На основі тематизму Ф. Шопена написаний також етюд №10: це надзвичайно спотворений виклад етюду №5 оп.10. Подібно контрапунктично об'єднаному етюду №1, М.-А. Амлен комбінував тематизм двох творів Ш.В. Алькана в своєму етюді №4.

Грайливий характер та емоційна схвильованість притаманні етюду №5. Іронічні риси створюються за рахунок швидких динамічних змін, контрастів, артикуляції. Своєрідна пародія на композиторський стиль Д. Скарлатті зображена в етюді №6. Важливим фактором передачі гумористичних рис, що закладені в етюді композитором, є візуальні ефекти: жести, міміка, а також перехрещення рук, стрибки, кластери, пасажі. В етюді №9 головним завданням для піаніста буде втілення танцювального характеру тарантели (це транскрипція «Неаполітанської тарантели» Дж. Россіні). Елементи жарту втілені за рахунок акцентів, темпових відтяжок, насиченого фактурного наповнення.

Об'єднані ліричними образами та імпресіоністичними рисами етюди №№2, 7 та 11. В останньому композитор дещо романтизує жанр менуету, доповнює етюд джазовими гармоніями. Ліворучний етюд №7 створений на основі «Колискової» П. Чайковського (оп.16 №1) та має вокальну природу. Цікавим рішенням композитора є створення подвійної транскрипції «Кампанелли» Н. Паганіні. М.-А. Амлен зміг ще більше ускладнити непросту транскрипцію Ф. Ліста, доповнивши її дисонансними співзвуччями, різноманітними прикрасами, стрибками на широкі регістри та іншими засобами. В етюді №8 композитор дотримується ритмічного поетичного тексту, на основі якого написана музика: балади Й.В. Гете «Лісовий цар». Баладі притаманний драматичний сюжет, фантастичні, трагічні образи. Обрамленням циклу є етюд №12. Прелюдія і фуга написані в традиції Й. С. Баха.

М.-А. Амлен дуже уважний до авторського тексту у створенні власних транскрипцій. Також він дає досить чіткі нотні вказівки виконавцям. Кожен етюд з циклу стосується певного піаністичного чи технічного завдання, що і надає їм

жанрового означення. Подібно Ф. Лісту, М.-А. Амлен поєднує в одному творі різноманітні технічні формули. Хоч композитор використовує традиційні структури, етюдам все ж притаманні креативні, інноваційні риси в області композиторської техніки. В кожному етюді закладено дещо більше, ніж ми бачимо на перший погляд. Це глибоке ідейне, змістове навантаження. Етюди написані досить піаністично, але вимагають хорошої технічної підготовки виконавця, наявності не лише базових навиків, а і значної майстерності, віртуозності.

Етюди наповнені свіжістю, новизною, сукупністю тенденцій, що несе нова епоха, переосмислених досягнень минулого. В практичному, навчальному плані робота над цими етюдами дає можливість познайомитись з композиційною мовою видатного, неординарного композитора сучасності Марка-Андре Амлена. Цією збіркою композитор показує, що інтерес до жанру етюду в XXI столітті не зник, а набирає нової популярності. В сучасну епоху композитори продовжують експериментувати, поєднувати різноманітні стилі, урізноманітнювати методи композиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Багирова Р. Пианистическая реформа Листа: автореферат дипломной роботы. Баку, 2010. URL: https://knowledge.allbest.ru/music/2c0a65625b2bd68b5c43b88521316c37_0.html
2. Бауман З. Текучая современность. Санкт-Петербург, 2008. 240 с.
3. Батагов А. Филип Гласс. Все этюды для фортепиано. URL: https://www.batagov.com/slova/Glass_etudes2017.htm Дата звернення: 02.02.2022.
4. Генкін А. Основні принципи піанізму К. Черні: World Science, № 6 (46). Дніпро, 2019. С. 4-8. URL: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/30062019/6563 Дата звернення: 15.02.2022.
5. Григоренко С. В. Типологічні аспекти жанру фортепіанного етюду (першої половини XX століття): автореферат кандидата мистецтвознавств. Львів, 2013. 17 с.
6. Григоренко С. В. Жанр етюду: музичний і позамузичний простір: Вісник Прикарпатського університету, випуск 19-20. Івано-Франківськ, 2010. С.257-262.
7. Гульцова Д. Генезис та еволюція фортепіанного етюду у європейській музично-історичній традиції нового часу: Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. №1. (вип. 36). 2017. С. 75-81. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/8218/1/Gultsova.pdf
8. Данилов А. Д. Этюды-картины в творчестве С.В Рахманинова. Ростов, 2012. URL: https://www.km.ru/referats/AA1D249A1F0049258A4D3CBB78E5C400 Дата звернення: 08.02.2022.

9. Казимова З. О жанре фортепианного этюда. Баку. URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=378 Дата звернення: 30.01.2022.
10. Кияновська Л.О. Українська музична культура – Навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с. URL: https://studfile.net/preview/8982110/page:32/
11. Клендій О. М. Виртуозность как формообразующий фактор в позднем творчестве Сен-Санса на материале 6 етюдов для левой руки оп. 135. Харків. С. 29-34. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/virtuoznost-kak-stileobrazuyuschiy-faktor-v-pozdnem-tvorchestve-k-sen-sansa-na-materiale-shesti-etyudov-dlya-levoy-ruki-op-135/viewer
12. Коннов В. П. Фортепианное творчество А. Н. Скрябина. 2013. URL: https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=648095
13. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества, М.: Музыка, 1971. 609 с. URL: https://www.studmed.ru/kremlev-yu-friderik-shopen-ocherk-zhizni-i-tvorchestva_abc0b210772.html
14. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод технического развития пианиста: диссертация кандидата искусствоведения. 2011. 512 с. URL: https://www.dissercat.com/content/fortepiannoe-uprazhnenie-kak-zhanr-i-kak-metod-tekhnicheskogo-razvitiya-pianista
15. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. І. М. : Музыка. 1970. 135 с.
16. Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа. М. : Музгиз. 1961. 84 с.
17. Михаськова М. А. Педагогічні поради Ф. Ліста//Актуальні питання мистецької педагогіки, №1. 2011. С.76-78.
18. Мільштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967. 75 с.
19. Музыкальные сезоны «Ф. Шопен. Этюды», 2017. URL: https://musicseasons.org/shopen-etyudy/# Дата звернення: 23.02.2022.
20. Николаев В.А. Шопен-педагог. Монография. М.: Музыка, 1980. 93 с.
21. Підпорінова К. Сміховий вектор композиторських пошуків М.-А. Амлена. Харків, 2019. URL:

http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk15/08_Катерина%20Підпорінова_15_2019_158-180c.pdf

22. Портная И. Этюды К. Дебюсси в контексте художественного метода композитора. 2008. 251 с.
23. Сайгушкина О. Выдающиеся пианисты-исполнители 2 пол. XX - XXI в. (М.-А. Амлен, Пьер Лоран Емар). 2018. 55 с. URL: https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/rio/Сайгушкина_2018.pdf
24. Самсон Дж. Музика Ф. Шопена. Бостон, 1985. 264 с.
25. Скребков С. Теория исторической эволюции музыкальных стилей. URL: http://docplayer.com/33269553-Teoriya-istoricheskoy-evolyucii-muzykalnyh-stiley-s-s-skrebkova-i-sovremennost.html
26. Терентьєва Н. Карл Черни и его этюды. СПб, 1999. 62 с. URL: http://chehovart.ru/f/terenteva_n_karl_cherni_i_ego_etyudy_1999.pdf
27. Чернова М. М. Етюди К. Черні, як основа віртуозної майстерності. Кімри, 2015. URL: https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/159806-jetjudy-karla-cherni-kak-osnova-virtuoznogo-m
28. Щукина Т. В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и ее историко-стилевые параллели: диссертация кандидата искусствоведения. 2006, 199 с. URL: https://www.dissercat.com/content/fortepiannaya-sonata-v-tvorchestve-klementi-i-ee-istoriko-stilevye-paralleli
29. Яворский Д. Трансцендентные этюды Ф. Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С.Аверинцева.12с.URL:http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xfT2aK6TXnkJ:irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF/kmuz_2013_46_29.pdf+&cd=3&hl=uk&ct=clnk&gl=ua&client=opera

30. Bauer H. R. A Technical, Musical, and Historical Analysis of Frederic Chopin's Etudes, Op. 10. Butler, 1996. P. 2-34. URL:https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1248&context=ugtheses
31. Bellamann H. H. The Piano Works of C. V. Alkan // The Musical Quarterly, Vol. 10, No. 2. 1924. P. 251-262. URL: https://www.jstor.org/stable/738272?seq=1
32. Benser C. At the piano. Interview with 21`s century pianists. 2012. 165 p. URL: https://vdoc.pub/download/at-the-piano-interviews-with-21st-century-pianists-1dq75gl4mg7o
33. Blaine P. M. A technical and musical approach to Rachmaninoff`s etudes tableaux. Indiana, 2012. 20 p. URL: https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/196172/Blaine P_2012-3_BODY.pdf?sequence=1
34. Combrink A. C. A stylistic and technical analysis of Skryabin`s etudes op.8. Durban,1992. P. 4-55. URL: https://researchspace.ukzn.ac.za/jspui/handle/10413/8880
35. Debenham J. Piano music by Hamelin. Lancaster, 2013. P. 186-190. URL: https://www.academia.edu/33949301/Piano_Music_by_Marc_André_Hamelin
36. Deviatkina-Loh X. John Cage's Freeman Etudes. Los Angeles, 2020. P. 10-11.URL:https://escholarship.org/content/qt7929m9m6/qt7929m9m6.pdf?t=qgjjjt
37. Doori Y. Two Etudes by Unsuk Chin: No. 1, in C, and No. 6, Grains, for Piano. Flirida, 2013. 75 p. URL: https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:183952/datastream/PDF/download/citation.pdf
38. Dulu C. B. Redefining virtuosity in Mark-Andre Hamelin`s 12 etudes in all the minor keys. Vancouver, 2015. 96 p. URL: https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/24/1.0166717/4

39. Iverson E. Interview with Marc-André Hamelin. 2008. URL: https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-marc-andre-hamelin/
40. Eun Young Kang Late Twentieth-Century Piano Concert Etudes: A Style Study (John Cage, William Bolcom and György Ligeti). Cincinnati, 2010. 113 p. URL: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1282169360&disposition=inline
41. Forman L. Who`s afraid of Mark-Andre Hamelin? (a portrait of a canadian musician). 2016. 18 p. URL: https://www.academia.edu/43998731/Whos_Afraid_of_Marc_André_Hamelin_A_Portrait_of_a_Canadian_Musician_
42. Forman L. The Positivistic Mysticism of Alexander Scriabin: An Analysis of the Three Études, opus 65. Toronto, 2017. 119 p. URL: https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/34286/Forman_Lana_2017_Masters.pdf?sequence=2&isAllowed=y
43. Hamelin Marc-André 2018. [Електронний ресурс] URL: https://www.marcandrehamelin.com/about
44. Hamelin Marc-André Biografi [Електронний ресурс] URL: https://www.baroniet.no/artist/marc-andre-hamelin/
45. Hamelin Marc-André Biografi [Електронний ресурс] URL: https://www.edition-peters.com/composer/hamelin-marc-andre/w01891#elm270bSum
46. Hamelin Marc-André Biografi [Електронний ресурс] URL: https://maestroarts.com/artists/marc-andre-hamelin
47. Hamelin Marc-André Biografi [Електронний ресурс] URL: https://www.naxos.com/person/Marc_Andre_Hamelin/6263.htm
48. Hamelin Marc-André Biografi [Електронний ресурс] URL: https://www.baldrighi.com/artista/marc-andre-hamelin.aspx
49. Hamelin Marc-André Biografi [Електронний ресурс] URL: https://cliburn.org/?performer=marc-andre-hamelin

50. Hamelin Marc-André 12 etudes in all the minor keys – Peters. 2012. P. 3-5. URL: https://classic-online.ru/ru/performer/140?composer_sort=7629&prod_sort=24220
51. I-Chen Yeh The piano etudes of David Rakovsky. Bowling Green, Ohio, 2010. 148 p. URL: https://www.bgsu.edu/content/dam/BGSU/musical-arts/documents/dma-documents/Yeh-I-Chen.pdf
52. Kalkanoglu B. Minimalist Effects in Piano Training: The Analysis of Philip Glass Etudes, International Journal of Education Technology and Scientific Researches, Vol: 5, Issue: 12. 2020. P. 886-923. URL: http://www.ijetsar.com/Makaleler/722308364_7.%20886-923%20burcu%20kalkanoğlu.pdf
53. Kim W. M.-A. Hamelin`s variations on the theme of Paganini. 2019. 45 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1609093/
54. Klein Andreas The Chopin etudes: An indispensable pedagogical tool for developing piano technique. Houston, Texas, 1989. P. 11-60. URL: https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/16247/9012816.PDF?sequence=1&isAllowed=y
55. Kripak O. Genre of Étude in the Piano Art: Genesis, Main Tendencies of Evolution, American Research Journal of Humanities Social Science (ARJHSS). 2021. P. 39-43. URL: https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/10/G4103943.pdf
56. Lee Kuo-Ying An Examination of Innovations in Alexander Scriabin’s Late Etudes for Piano. 2013. 42 p. URL: https://docplayer.net/50541224-An-examination-of-innovations-in-alexander-scriabin-s-late-etudes-for-piano-kuo-ying-lee-b-f-a-m-m-dissertation-prepared-for-the-degree-of.html
57. Latham A. The Oxford Companion to Music. Oxford, 2011. 145 p. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2353

58. Rahkonen M. Douze Études by Claude Debussy. A Pianist's View. 2016. URL:https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/173635/margitrahkonen.pdf?sequence=1&isAllowed=y
59. Rhein J. Pianist Marc-André Hamelin can play anything – just don't call him a virtuoso – Chicago Tribune, May 17, 2016. URL: https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-classical-hamelin-ent-0518-20160517-column.html
60. Rhein J. Interview with M.-A. Hamelin. 2015. URL: https://colbertartists.com/marc-andre-hamelin-releases-another-magnificent-cd-on-hyperion-and-continues-an-eclectic-international-tour/
61. Rimm R. The composer-pianists. Hamelin`s the eight. 2002. 340 p.
62. Swinkels N. Interview M.-A. Hamelin and the Mystery of Human creativity. 2013. URL: https://www.sfcv.org/articles/artist-spotlight/marc-andre-hamelin-and-mystery-human-creativity
63. Timofeev Y. Inerview with M.-A. Hamelin. 2017. URL:https://www.youtube.com/watch?v=9aI8XFNalRI
64. Vallas L. Claude Debussy: His Life and Works, trans. Maire and Grace O'Brien. New York: Dover, 1973. 143 p. URL: https://catalogue.library.ulster.ac.uk/items/353584?query=Claud&resultsUri=items%3Fquery%3DClaud%26offset%3D0%26sort%3Dauthor%253Ad&sort=author%3Ad
65. Yanjing Gu A Pedagogical Guide to Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40 Etudes, Op. 40. 2019. 80 p. URL: https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4914&context=etd
66. Younggun K. M. The Chopin Etudes: a Study Guide for Teaching and Learning Op. 10 and Op. 25: dissertation. Denton, Texas, 2011. P. 11-105. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc115039/m1/4/

РЕЦЕНЗІЯ

на дипломну роботу

Доцяк Надії Мирославівни

«Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях Марка-Андре Амлена в контексті жанру»

на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр»

У пропонованій роботі авторка звернулась до творчості сучасного канадського композитора М.-А. Амлена, стиль якого формувався в епоху постмодерну. В основі дослідження – його циклічний твір з дванадцяти етюдів, що представляє Амлена не лише як самобутнього композитора, а й як віртуозного піаніста. Аналіз твору здобувачка вписує в широкий контекст розвитку жанру етюду.

Власне, висвітленню тривалого процесу еволюції етюду присвячений перший розділ роботи. Авторка виділяє імена композиторів, представників різних епох і стилів, та аналізує внесок кожного з них в збагачення жанру. Враховуються стильові та структурні особливості, жанрові реформації, співвідношення художнього і технічного аспектів. Такий розгорнутий аналіз дає підстави для глибшого дослідження обраного здобувачкою музичного твору.

Ще один контекстуальний пласт роботи, виділений окремим розділом, присвячений постаті М.-А. Амлена як автора збірки «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях». Здобувачка виділяє окремими підрозділами основні напрямки його діяльності: виконавську та композиторську, оскільки М.-А. Амлен є яскравим представником мистецької традиції поєднання в одній особі композитора та піаніста-виконавця. З цього приводу вона слушно зауважує, що композиторська робота відкриває багато граней для піаніста-виконавця в області розуміння змісту музики, її виразових засобів, а піаніст краще розуміє механізм створення твору, емоційний внесок, який вкладає композитор в роботу.

Заявлений у назві дослідження цикл етюдів М.-А. Амлена представлений у третьому розділі. Здобувачка різнобічно аналізує кожен етюд зокрема, висвітлюючи особливості структури, жанру, характеру та музичної мови цих творів. Виявлені виконавські труднощі подаються з рекомендаціями щодо їх подолання. Дослідницьку вартість роботи посилює виділений окремим підрозділом аналіз декількох інтерпретацій етюду №6, включно з власним його трактуванням здобувачкою та узагальнюючі висновки.

До авторки є запитання:

В аналізі інтерпретацій етюду №6 М.-А. Амленом Ви зазначаєте, що у відео версії «доповненням до яскравого змістового образу є візуальний ефект» (с.57). Опишіть його детальніше. Чи використовуєте Ви цей прийом у власному виконанні?

Робота цілком відповідає обраній темі, має практичну вартість, оформлена згідно з вимогами до магістерських робіт. Вважаю, що дослідження Доцяк Надії Мирославівни відповідає освітньо-кваліфікаційному рівню «Магістр» та заслуговує на відмінну оцінку.

Кандидат мистецтвознавства,
ст. викл. кафедри музичної
медієвістики та україністики Качмар М.І.