

Катерина Підпорінова

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

СМІХОВИЙ ВЕКТОР КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКІВ МАРКА-АНДРЕ АМЛЕНА

Підпорінова К. В. Сміховий вектор композиторських пошуків Марка-Андре Амлена. Визначається специфіка індивідуального стилю сучасного піаніста-композитора М.-А. Амлена в контексті сміхової традиції. Осмислюються його фортепіанні твори, серед яких «12 етюдів у всіх мінорних тональностях», «Варіації на тему Паганіні», «Вальс-хвилинка», токато «*L'Homme armé*» і музика для механічного фортепіано. Універсалізм особистості митця обумовлює переважання комбінаторики як провідного принципу авторського мислення. Стрижневими художніми ідеями постають: омажність, портретність, персонажність, масковість, «ребусність», змагальність, створення творів-«перевертнів», «двійництво». На рівні музичної стилістики це проявляється у використанні цитатного матеріалу, стилізації, гротесковості, шаржовості, памфлетності; трансформації вихідного тематизму, переінтонуванні, ритмічній багатшаровості, ладовому перефарбуванні і контрапунктичній винахідливості. Простежується вплив ігрової логіки, маркерами якої виступають креативність, шифрування смислів, принцип пародійності, театралізація і гра зі звуковим образом інструменту.

Ключові слова: композиторська спадщина М.-А. Амлена, сміхова традиція, ідея музичного ребусу, змагальність, ігрова логіка, пародійність.

Подпоринаова Е. В. Смейховой вектор композиторских поисков Марка-Андре Амлена. Определяется специфика индивидуального стиля современного пианиста-композитора М.-А. Амлена в контексте смеховой традиции. Осмысливаются его фортепианные произведения, среди которых «12 этюдов во всех минорных тональностях», «Вариации на тему Паганини», «Вальс-минутка», токката «*L'Homme armé*» и музыка для механического фортепиано. Универсализм личности творца обуславливает преобладание комбинаторики как ведущего принципа авторского мышления. Стержневыми художественными идеями предстают: оммажность, портретность, персонажность, масковость, «ребусность», соревновательность, создание произведений-«оборотней», «двойничество». На уровне музыкальной стилистики это проявляется в использовании цитатного материала, стилизации, гротесковости, шаржевости, памфлетности; трансформации исходного тематизма,

переинтонировании, ритмической многослойности, ладовом перекрашивании и контрапунктической изобретательности. Прослеживается влияние игровой логики, маркерами которой выступают креативность, шифрование смыслов, принцип пародийности, театрализация и игра со звуковым образом инструмента.

Ключевые слова: композиторское наследие М.-А. Амлена, смеховая традиция, идея музыкального ребуса, соревновательность, игровая логика, пародийность.

Pidporinova K. V. Laughter as a direction of Marc-André Hamelin's composer searches.

Background. Contemporary musical art is an open stage for collision and coexistence of various artistic ideas, landmarks, styles, etc. The work of the recognized Canadian pianist-composer Marc-André Hamelin (born in 1961) raises a particular interest. The fact that the peculiarities of the musician's performing and composing style are insufficiently covered in Ukrainian musicology determines the research rationale. It is also caused by the need to identify the specific features of the author's inheritance, ensuring its consistency with the present time, where the laughter phenomenon becomes an important component of the picture of life.

Objectives of the study are the comprehension of Marc-André Hamelin's composer searches in the aspect of laughing cultural tradition and the definition of the author's proposed ways of its embodiment in music.

Methods. The research is based on the principles of complex approach, which involves using the biographical, the systematic, the genre and style, the structural and functional, and the comparative methods, etc.

Results. M.-A. Hamelin appears to be a universal personality. He implements his creative intentions in various performing incarnations – as a soloist-pianist, a distinct interpreter and recognized virtuoso and intellectual; a performer who actively collaborates with the orchestra; a piano duo participant; a chamber ensemble participant and a studio musician. The repertoire palette he chose includes world-famous works, opuses of transcendental complexity, rarely performed music, and his own music works. His choosing some of the original works outlines the sphere of laughter as he searches new performing techniques, which has an influence on him as a composer. The original style of M.-A. Hamelin aims to create a special “rebus” field, where the multiplicity of artistic perception is related to the degree of immersion into a given playing situation. The piano cycle “12 Études in all minor keys” was intended to be homage to the same-name work by Charles-Valentin Alkan. The iconic ceremoniousness of the title forms a special field of culture, which creates a laughter background. Most of the cycle items correspond to the creativity of a particular artist whose musical image appears through the original style of writing. The synthesizing type of composer's thinking contributes to the combining the music and the colorific etude, that is, the virtuoso music piece and the exercise at the same time, and a graphic sketch-drawing, and to the creation of a musical portrait “gallery” (F. Chopin, N. Paganini, F. Liszt, Ch. Alcan, D. Scarlatti ,

P. Tchaikovsky, J. Rossini, V. Goethe and the author himself). Using masks, theatrical techniques, bright characters is manifested at all levels and serve as markers of a carnival. The existing playing mode ensures the importance and essentiality of laughter. M.-A. Hamelin refers to the established palette of the piano techniques and formulas, while demonstrating new algorithms of interpreting the existing traditions. A musical rebus is the leading idea. To embody this idea, it is required to use not only artistic ingenuity, but also the competition elements. These are “Triple” etudes Nr. 1 (*after Chopin*) and Nr. 4 (*after Alkan*), where counterpoint techniques are enriched by the principle of combination. The other side of “rebusness” is demonstrated in the Etude Nr. 8, where the plot of “The Elf King” ballad by Goethe is very accurately reproduced through the piano means of expressiveness. Competitive ingenuity presides in the Etude Nr. 7 for the left hand (“The Lullaby” by P. Tchaikovsky) and Nr. 3 – an alternative transcription of “*La campanella*” by N. Paganini, which turns into an evil joke compared to Liszt’s interpretation. This is another side of laughter, a dark one, an enhancement of grotesque imagery. Etude Nr. 5, “*Toccata grottesca*”, looks similarly. Here, the grotesque images are represented by transcendental pianism, unceasing “drive”, change of metric pulsation and rhythmic groups, and wide dynamic amplitude. The lookalike expressive complex is also used in another music piece – toccata “*L’Homme armé*”.

Another variant of laughter is the creation of a musical “shapeshifter” – re-interpretation of an original source to the point where it is hardly recognized. For example, Etude Nr. 9 (*after Rossini*) and Nr. 10 (*after Chopin*), where the principle of transformation is prevailing. The presence of a highly-intellectual play allows us to draw a parallel with baroque inventory. In the latest etudes of the cycle, M.-A. Hamelin uses such genres as “*Minuetto*” (Nr. 11) and “*Prelude and Fugue*” (Nr. 12). Therefore, using a certain genre model, the composer places it in different context conditions, creating a special laughter-playing space, where all the main sources of comic elements are involved: a parody, implemented through the stylization or the style dialogue-collision; daily mode of life, which is reflected in a festive-carnival worldview, and fantasy, which determines the composer’s inventiveness. M.-A. Hamelin chose the same creative strategy when composing “Variations on the theme of Paganini” for piano solo. A playful piece “Waltz-Minute” is another example of the laughter potency. It resembles either a relative transcription of the famous work by F. Chopin, or a music sketch, or a fixed improvisation. In the reprise, the graceful and airy waltz turns into a friendly caricature through using the dissonant seconds, the change of touche and an excellent artistic presentation. This creates the effect of distance in time, in epochal or individual style, even in the own “Me”. Another area of the laughter direction employment is the actualization of the playing sound image of the instrument. These are music pieces designed for a player piano. It is significant that the composer tends to the theme of circus, which echoes with carnival, stunts, and fun.

Conclusions. Being a universal personality, the artist determines the predominance of combinatorics as a guiding principle of author’s thinking. The key to understanding

the composer's style is the laughter tradition. The main artistic ideas are: portrait, character, mask, "rebus", competition, creation of "shapeshifting" music pieces, "duality". Talking about the level of musical stylistics, these features appear through the usage of a quoted material, stylization, grotesque, caricature and pamphlet elements. They are also expressed through the transformation of the original themes, re-interpretation, using multiple rhythmic layers, redesign of modes and counterpoint ingenuity.

Keywords: composer legacy of M.-A. Hamelin, laughter tradition, idea of music rebus, competition elements, playing performance logic, parody elements.

*Я захоплений своїм завданням –
бути настільки чесним по відношенню
до музики і до себе, наскільки це є можливим.
М.-А. Амлен*

Постановка проблеми. Сучасне музичне мистецтво являє собою відкриту сцену зіткнення/співіснування різних художніх ідей, орієнтирів, стилів тощо. За умовами високошвидкісної інформаційної хвилі, що скорочує часовий вимір «нового», майже миттєво роблячи оригінальний винахід відомим штампом, дуже складно не лише віднайти власну творчу позицію, але й привернути та утримати увагу реально-віртуальної слухацької аудиторії, залишаючись цікавим і жаданим артистом-співрозмовником, спілкування з яким має тривати якомога довше. З цих позицій особливий інтерес викликає творчість визнаного канадського піаніста-композитора Марка-Андре Амлена (1961 р. н.), чию дискографію критики навіть пропонують занести до «Книги рекордів Гіннеса» [11]. Про значущість цієї творчої постаті у світовому музичному мистецтві свідчить і створення іменного документального фільму «Світ фортепіано: Амлен» у рамках проекту «*Legato*» (*PARS Media / EuroArts Music International*), мета якого показати глядачеві «деяких з найбільш захоплюючих піаністів <...> нового руху – їх індивідуальних підходів, свіжих ідей і музики» [17]. Отже, актуальність запропонованої теми обумовлена, по-перше, недостатнім висвітленням особливостей виконавського і композиторського стилів музиканта в українському музикознавстві; по-друге, необхідністю осмислення характерних рис авторської спадщини, що забезпечують її співзвучність суперечливому духу сьогодення, де невід'ємною складовою цілісної картини буття постає сміховий феномен.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, пов'язаних з окресленою проблематикою, дозволяє виокремити дві непересічні лінії. Першу з них утворюють джерела, присвячені життю та творчій діяльності М.-А. Амлена. Інформативними в обраному контексті постають офіційний веб-сайт маестро [18] та його розгорнуте інтерв'ю [2]. Другу лінію складають дослідження, в центрі яких опиняється феномен сміхової традиції. Це передбачає звернення до концепцій М. Бахтіна [3], Б. Бородіна [5], Т. Горячевої [6], Л. Карасьова [7], С. Лашенко [8], О. Соломонової [13], С. Троїцького [15].

Мета статті полягає в осмисленні композиторських пошуків М.-А. Амлена з позиції сміхової культурної традиції та визначенні запропонованих автором художніх шляхів її музичного втілення.

Виклад основного матеріалу. Звернення до творчості М.-А. Амлена вимагає комплексного підходу, оскільки він уособлює послідовника тієї традиції синтезування композиторської і виконавської діяльності, яка сходить у далеку давнину і відроджується на певних витках історичної спіралі. Музикант постає універсальною особистістю. Свої творчі інтенції він реалізує у різних виконавських іпостасях. Показовим у цьому контексті є риторичне питання від музичного критика Дж. МакКвілена (*J. McQuillen*): «Чи є що-небудь таке, чого Марк-Андре Амлен не може зробити за роялем?» [18]. Дійсно, музикант розкриває свій потенціал як: соліст-піаніст, самобутній інтерпретатор і визнаний віртуоз; виконавець, який активно співпрацює з оркестром, створюючи кожного разу неповторний вимір звучання симфонічної партитури; учасник блискучого фортепіанного дуету разом із норвезьким піаністом Лейфом Ове Андснесом (1970 р. н.); артист камерного ансамблю і, нарешті, студійний музикант, чия спадщина вже нараховує понад 100 записів. Закономірно, що сучасний зарубіжний журналіст-вчений і музичний педагог Р. Рімм (*Robert Rimm*) називає М.-А. Амлена «*primus inter pares*» («першим серед рівних») у лавах видатних виконавців сьогодення, віртуозом-інтелектуалом [20]. Крім того, музикант отримав «титул» «надшвидкісного піаніста у світі» [11].

Ще одну грань художнього універсалізму митця відбиває його репертуар, який включає не лише всесвітньо відомі твори (І. Альбеніс, Й. Брамс, Й. Гайдн, Дж. Гершвін, К. Дебюссі, Ф. Ліст, В. А. Моцарт, О. Мессіан, М. Равель, С. Рахманінов, О. Скрябін, Ф. Шопен, Д. Шос-

такович, Р. Шуман та ін.), але й рідко виконувану чи недостатньо відому музику (Дж. Антейл, У.-Е. Болком, Е. Вілла-Лобос, А. Вайссенберг, А. фон Гензелът, П. О. Грейнджер, Ф. Гульда, Л. Орнстайн та ін.). «Серед композиторів, яких я граю, – говорить М.-А. Амлен, – доволі багато таких, чия музика не мала історичного значення. Однак майже про кожного я думаю, що він є достатньо цікавим, щоб поділитися ним з публікою. Інакше я не став би витрачати час» [2]. Крім того, піаніст займає місце визнаного «рекордсмена» швидкісної гри опусів трансцендентної складності таких композиторів, як Ш. В. Алькан, Ф. Бузоні, Л. Годовський, М. Капустін, К. Ш. Сорабджи, і виконує місію популяризатора творчості Г. Кагуара, А. Лядова, М. Метнера, М. Регера, М. Рославця, Л. Сабанєєва, С. Фейнберга, Л. Яначека та ін. За словами маестро, він є «завзятим колекціонером нот» і навіть має у планах побудувати власний музичний салон, оскільки на сьогодні ця «бібліотека» зберігається у коробках, яких майже сотня. «Все, що від мене вимагається, – з гумором зазначає піаніст стосовно до вибору репертуару, – залізти в одну з цих коробок, тому що за роки я зібрав вельми багато» [2]. Саме відсутність у потрібний момент відомого «свого» виконавця, як вважає М.-А. Амлен, позбавляє музику деяких достойних митців «шансів на виживання» [2]. Звісно, піаніст виявляється і першим натхненним інтерпретатором власних композицій, що позначені печаткою позамежної віртуозності.

Представлена репертуарна палітра Амлена-виконавця не лише демонструє всеосяжність і жанрово-стильову насиченість, де поряд з класико-романтичними «живуть» атональні і джазові твори, але й позначає певні смакові орієнтири, тяжіння до «незвіданого». З обраних позицій, показовим є виконавське звернення до низки оригінальних транскрипцій і програмних творів, на кшталт «*Indian Diary*» і «*Indianisches Erntelied*» Ф. Бузоні, двох сюїт «Родина малюка» Е. Вілла-Лобоса, «Симфонічних метаморфоз на тему вальсу І. Штрауса» Л. Годовського і «Арабесок-варіацій на тему вальсу І. Штрауса» А. Шульц-Евлера, гуморесок М. Регера і «Бурлески» Р. Штрауса, фантазії «Африка» К. Сен-Санса і «Циркової польки» (створеної для слоненятка) І. Стравінського тощо. Такий вибір окреслює особливу сміхову сферу виконавських розвідок, що немов відбиває настанову митця «зазирнути» за інший «несерйозний» бік активу музичної культури,

вдовольнити власну допитливість та знаттєлюбність і певною мірою визначає специфіку композиторських пошуків.

Нагадаємо, що сміх як типовий людський феномен привертав увагу різних мислителів-дослідників. У контексті обраної теми важливими постають наступні ідеї: генетичної спорідненості сміху з карнавальністю [3]; сміхової парадоксальності, обумовленої розшаруванням на два типи-світи – «сміх розуму» і «сміх тіла» [7:18, 19]; ритуальності як архаїчної іпостасі феномену сміху [8]; багаторівневої концепції комічного, за якою визначаються його основні джерела і найбільш розповсюджені форми [5]; сміхової пародійності, що реалізується через «дзеркальні» особливості культури, потенціал художнього «перевертня», координацію «за принципом усвідомлюваної та культивованої антитетичності», діалогу з «серйозним» мистецтвом [13:112].

Особливого значення для здійснених аналітичних нарисів набуває теза С. Троїцького щодо сміхової ролі «припину» (з російської – «прерыв»), що порушує автоматизм відомої психічної формули «стимул – реакція» [15]. Функція цього «припину» полягає у руйнуванні стереотипності свідомості, анігіляції автоматизму і перериванні повсякденності. Саме сміх стає маркером приналежності особистостей до єдиної культури, оскільки виникає у разі збігу уявлення про смішне і продукується «полем культури, континуумом символічного» [15:17]. Спираючись на теорію С. Троїцького, активізацію у сучасному художньому просторі векторів смішного можна пояснити як запобігання руйнуванню цілісності свідомості (особистості, суспільства, нації, епохи тощо), що провокується переривчастістю культури, мозаїчністю картини навколишнього світу, крахом ідеалів і суцільною підміною існуючих цінностей. Отже, сміхова призма, по-своєму заломлюючи сталу систему виразових засобів мистецтва у творчості певного композитора, дозволяє визначити специфіку його художнього мислення як індикатора духовних процесів-зламів сьогодення.

Світове визнання М.-А. Амлена свідчить про його співзвучність духу сучасної яскраво-«клаптикової» епохи, де важливу роль відіграє сміхова складова. В окресленому проблемному полі особливої цінності набувають композиторські «знахідки» музиканта. На сьогодні доробок М.-А. Амлена складає низка творів, які відразу завоювали не лише схвальні відгуки зарубіжної преси, але й невщухаючий інтерес слухачів (етюди, варіації, окремі п'єси). Більше того, маєстро неодноразово

був запрошеним композитором на різні міжнародні конкурси піаністів, до яких створював обов'язкові твори, як наприклад, «*Pavane Variée*» (2014 р.) чи токата «*L'Homme armé*» (2017 р.) [12:61]. Саме величезний та багатий виконавський досвід стимулював піаніста до власного висловлювання як автора оригінальних музичних опусів. Погодимось з думкою Б. Бородіна про те, що широка репертуарна ерудиція маестро «привносить у його твори відчутний інтелектуальний компонент, який виявляється, зокрема, у винахідливій комбінаториці» [4:76]. Особисто М.-А. Амлен не відкидає й рис еkleктичності, що виступає специфічним компонентом авторського стилю, але тактично зазначає: «Мені дуже важко судити про себе, нехай це роблять інші» [2]. Сказане свідчить про певну композиторську орієнтацію піаніста на створення особливої власної творчо-«ребусної» царини, де багат шаровість художнього сприйняття обумовлена мірою заглиблення у задану ігрову ситуацію.

Звернення до тожних принципів роботи з музичним матеріалом і організації фортепіанної фактури, використання прийомів еkleктичного змішування, гри з традицією та смислового кодування, створення особливого діалогічного поля «своїх» і «чужих» текстів дозволяють говорити про певні властивості художнього мислення митця. Для підтвердження висловленого спостереження перейдемо до розгляду його фортепіанних опусів, який здійснюється за принципом «від великого до малого»: достатньо повно і яскраво «колекцію» авторських ідей демонструє розгорнутий цикл «12 етюдів у всіх мінорних тональностях», водночас інші, достатньо лаконічні твори доповнюють жанрово-стильову палітру творчості композитора, розкриваючи нюанси амленівського почерку.

Отже, найбільш масштабним авторським опусом, праця над яким тривала майже 25 років, слід назвати цикл «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» для фортепіано¹. Композиція замислювалася як *Homage* до однойменного фортепіанного циклу Ш. Алькана [2; 19], що є репертуарним твором М.-А. Амлена. Знакова церемоніальність,

¹ Всі етюди писалися уроздріб, однак можна помітити певні сплески композиторської активності, що умовно розділяють цикл навпіл – 6+6, відповідно 1986–1993 і 2005–2009. Чи не символічно, що період «тиші» охоплює біля 12 років? Сам М.-А. Амлен стосовно цього пише: «<...> може виникнути спокуса намагатися знайти стилістичні відмінності між цими двома періодами, але я можу запевнити вас, що це буде марнуванням часу» [19:iii]. Таке твердження є непрямим доказом того, що авторські настанови залишаються незмінними.

закладена у титульному посиланні, немов формує те саме поле культури, «континуум символічного» (за С. Троїцьким [15]), яке утворює сміхове підгрунтя. Кожний етюд характеризується власною назвою. Більшість номерів циклу кореспондує до творчості конкретного митця, музичний портрет якого проступає крізь винахідливу технічно-навичену барвисту манеру письма. Навіть у цьому реалізується сміхова налаштованість авторського мислення, синтезуюча властивість якого дозволяє об'єднати риси музичного і живописного етюду, тобто віртуозного твору-вправи і графічного ескізу-малюнку. Запрошуючи виконавця-інтерпретатора до своєї музичної портретної «галереї», М.-А. Амлен не лише досить детально розшифровує композиторський задум у відповідній передмові, але й додатково вказує у назвах вихідні художні прототипи¹. Водночас, він підкреслює, що, незважаючи на високу складність цих п'єс, які будуть розглядатися піаністами перш за все як технічно-віртуозний виклик, не слід випускати з кола зору гармонічну, фактурну і поліфонічну (контрапунктичну) витонченість. Ці засоби виразності виявляються, за словами М.-А. Амлена, «персонажами, чия емоційна сутність не має бути перебільшеною чи проігнорованою; наприклад, було би досить дивно чути виконання чи то № 6, чи то № 9 без почуття гумору!» [19:iii].

Так, у творчій «етюдній» майстерні М.-А. Амлена нас зустрічають:

– Ф. Шопен в оточенні славнозвісних етюдів, котрі позначили концертно-художній напрям розвитку жанру. Мистецтво польського композитора двічі приковувало амленівську увагу: у № 1, *a-moll*, фігурують три шопенівські етюди № 2, *op.* 10, № 4 і № 11, *op.* 25²; й у № 10 (більш ранньому), *fis-moll* – один, а саме № 5, *op.* 10;

– видатні віртуози Н. Паганіні й Ф. Ліст, побачені у дзеркалі відомої транскрипції «*La campanella*» – це № 3, *h-moll*;

¹ Наведемо оригінальні найменування етюдів і відповідні роки їх створення: № 1 *Triple Étude (after Chopin)*, 1992; № 2 *Coma Berenices*, 2008; № 3 *After Paganini-Liszt*, 1993; № 4 *Étude à mouvement perpétuellement semblable (after Alkan)*, 2005; № 5 *Toccata grottesca*, 2008; № 6 *Esercizio per pianoforte*, 1992; № 7 *After Tschai-kowsky (for the left hand alone)*, 2006; № 8 *Erk König*, 2007; № 9 *After Rossini*, 1987; № 10 *After Chopin*, 1990; № 11 *Minuetto*, 2009; № 12 *Prelude and Fugue*, 1986.

² Сам композитор позначає шопенівські етюдні «прототипи» згідно наскрізної нумерації – № 2, № 16 і № 23, відповідно.

– головний адресат Ш. Аькан – етюдний експериментатор і винахідник жанрів-гібридів; йому присвячений № 4, *c-moll*, «Етюд у русі, що постійно повторюється», де комбінуються альканівські етюди № 7 і № 12 з *op.* 39 і №3 з *op.* 76;

– італійський маестро Д. Скарлатті – № 6, *d-moll*, «Екзерсіз» – образ якого легко впізнається завдяки майстерній стилізації авторської манери висловлювання. Сам М.-А. Амлен вказує на те, що це своєрідний дружній памфлет [19:v] (тобто є пряма вказівка на присутність сміхового вектору), в якому дещо гіперболізуються художні першоджерельні винаходи;

– П. Чайковський (№ 7, *es-moll*) і Дж. Россіні (№ 9, *f-moll*), яких об'єднує звернення до вокальної складової авторської творчості. У першому випадку презентується ліворучне прочитання «Колискової» (№ 1 з *op.* 16), у другому – в грайливій формі перевертається шкереберть відома «Неаполітанська тарантела»;

– німецький поет і філософ В. Гете (№ 8, *b-moll*), чия балада «Лісний цар» знаходить нове, майже театральне втілення завдяки точному відтворенню образів-персонажів і суворому дотриманню ритміки поетичного тексту;

– нарешті, сам автор, стиль-портрет якого певною мірою конкретизується в оригінальних етюдах, якими постають № 2 «Волосся Береніки» (*e-moll*), № 5 «Токата-гротеска» (*g-moll*), № 11 «Менует» (*cis-moll*) і № 12 «Прелюдія і fuga», (*as-moll*). Говорячи про власні твори, М.-А. Амлен з помітним відтінком гумору вказує на те, що в його музиці знаходять найрізноманітніші впливи, «називають майже кожного композитора з абеткового довідника» [2]. Однак чи не є це тим самим пресловутим «пафосом договорювання традиції», що становить одну з «найважливіших констант у художній культурі ХХ століття» [14], додамо і сучасності, ключем до розуміння смислової функції якої може стати сміхова призма?

Масковість, театралізація, яскрава персонажність, які проявляються на образному, композиційному, драматургічному, фактурному тощо рівнях циклу, дозволяють вглядіти уособлення карнавальності як одного зі сміхових маркерів. Специфіка композиторського підходу вказує на наявність ігрового модусу, який забезпечує актуалізацію сміху, оскільки має з ним спільний знаменник – потребує гостроти розуму. Саме дотепність, що відбиває розумову гру, запускає механізм сміху. Отже, осмислення ігрової логіки, її розкручування на зразок «нитки

Аріадни», допомагає досягнути особливості розкриття сміхового потенціалу цієї циклічної композиції.

М.-А. Амлен звертається до усталеної палітри фортепіанно-технічних прийомів і формул. Їх вибір обумовлений величезним власним виконавським досвідом, обраним жанровим каноном і вибирає весь наявний на сьогодні арсенал піанізму. Це різноманітні пасажі, арпеджіо, акорди різної структури, *glissando*, мелізматика, подвійні ноти, репетиції, *martellato* і таке інше. В умовах розширеної чи вільно трактованої тональності¹ автор демонструє в цьому етюдному циклі декілька алгоритмів гри з традицією.

Провідною стає ідея музичного ребусу, втілення якої вимагає не лише художньої винахідливості, але й реалізації змагальності (як атрибуту ігрового модусу) у царині композиторської майстерності. Індивідуальне рішення ця ідея знаходить у двох «потрійних» етюдах циклу – № 1 і № 4. У першому номері уявним «суперником» обирається Л. Годовський, задум якого полягав у контрапунктичному проведенні трьох шопенівських етюдів як своєрідного художнього «трюка» (рукопис цього досліду був втрачений). Спільна тональна основа обраних етюдів дозволила М.-А. Амлену реалізувати цей експеримент наступним чином:

– партія правої руки базується на формулі з етюду № 2, *op.* 10 Ф. Шопена;

– партія лівої руки поєднує акомпанемент з шопенівського етюду № 4, *op.* 25, з легко впізнаною темою рішучого характеру з етюдом № 11, *op.* 25, у середньому голосі (див. приклад 1).

За авторським задумом протягом усього твору одна з тем в певний момент розвитку має бути домінуючою, а дві інші – відступати на інший план [19:iii]. Однак композитор не уникає можливості «покрутити» вихідний тематичний матеріал, погратися з ним. Так, у середньому розділі (тт. 20-33) першоджерельний макрообраз дістає змін за рахунок ладового перефарбування (основний *a-moll* міняє світлий *F-dur*), особливостей звуковидобування (замість легатності, підкріпленої відповідними початковими ремарками приходить *non legato* та синкопована акцентика), оновленого ритмічного малюнку (поєднання

¹ Піаніст-композитор підкреслює: «<...> період, коли тональність почала руйнуватися, я вважаю, мабуть, найбільш привабливим в історії. І це абсолютно природно, що я намагаюсь... не свідомо намагаюсь, а просто відчуваю себе як вдома в цій мові, і тому природним чином адаптую цю мову до власних творів» [2].

вихідної пунктирної формули з тріолями, що вносять грайливо-танцювальний відтінок), інтонаційного варіювання через введення більш широких інтервальних ходів тощо.

Аналогічне художнє рішення демонструє і «альканівський» етюд (№ 4), де контрапунктична техніка замінюється принципом комбінування. Сам автор уточнює, що в цьому творі його композиторське «Я» домінувало над виконавським [19:iv], отже це знову є змагальним викликом власній майстерності. На відміну від попереднього «Потрійного» етюду, тут композитор обмежується одночасним викладенням двох альканівських етюдних тем, відповідно, у партіях правої і лівої руки. Третій етюд («Свято Езопа») з'являється у «декількох незапрошуваних виступах» [там само] як музичний дарунок для знавців музики Ш. Алькана.

Умовно до цієї «ребусної» групи належить і етюд № 8 «Лісовий цар», де композитор мав за мету суто фортепіанними засобами виразності максимально точно відтворити сюжет гетевського твору. Будь-які алюзії до балади Ф. Шуберта є відсутніми. Втім М.-А. Амлен надає характеристику різним менш відомим інструментальним версіям гетевської балади (Й. Рейхардта, К. Льове, Л. Шпора, К. Зельтера), демонструючи широку обізнаність у цьому питанні. Крім того, він вказує на необхідність для виконавця знання оригінального тексту В. Гете, це є обов'язковою умовою для успішного пошуку відповідного тону висловлювання кожного з персонажів. Дійсно, всі дійові особи поетичної балади (батько, малюк-син, лісовий цар і навіть оповідач) охарактеризовані у музиці власними засобами фортепіанного викладу: регістрове забарвлення, інтонаційно-ритмічний рельєф, особливості гармонічного плану. «Я зробив все, на що був спроможний, – підкреслює автор, – щоб намалювати картину у багатьох особах віршу» [19:vi]. Можна з впевненістю назвати цей твір «етюдом-баладою», що посилює альканівську «омажність» циклу. Нагадаємо, що саме Ш. Алькан збагатив фортепіанно-етюдну царину жанрами-гібридами, такими як етюд-увертюра, етюд-концерт, етюд-симфонія, етюд-варіації, котрі входять до однойменної циклічної композиції.

Змагальна винахідливість голоує і в ліворучному етюді № 7 «Колискова», де вона спрямована на розширення технічних ресурсів виконавця, який має об'єднати в одній партії лівої руки мелодію й акомпанемент. Водночас такі ресурсні рамки автор позиціонує як «захоплююче композиційне обмеження» [19:v], що активізує ігровий вектор творчих пошуків.

При цьому сміхова функція «припину» обумовлює створення ефекту переривання повсякденності завдяки появі неочікуваного (в даному випадку фактурного рішення і відповідних виконавських чи композиторських завдань) у знайомо-відомому музичному матеріалі. Цей етюд продовжує лінію творів, написаних Ф. Бузоні, М. Равелем, С. Прокоф'євим та ін.

Своєрідним художнім «баглом» сприймається і альтернативна транскрипція паганінівського твору *«La campanella»* (№ 3), яка, посилюючи віртуозно-демонічні нотки першоджерела за рахунок дисонуючих гармоній, обертається злим жартом у порівнянні до лістівського прочитання. Така гротескова образність розкриває інший бік сміху, його темну сторону. В цьому образному забарвленні вирішується і № 5 «Токата-гротеска», де композитор закладає інтригу, сповіщаючи, що працював за моделлю вже існуючого твору іншого митця. «Зрозуміло, що я не хочу розкривати особистість автора оригіналу, оскільки мені цікаво дізнатися, наскільки я спромігся замаскувати джерело мого натхнення!», – пише М.-А. Амлен у передмові до циклу [19:v]. Такий коментар створює певну художню загадку, уподібнюючи цей етюд до музичної шаради. Гротескність позначеного у назві образу вирішується за допомогою не лише трансцендентного піанізму, безупинного «драйву», за авторським висловлюванням, але й зміни метричної пульсації і ритмічних груп, широкої динамічної амплітуди. Яскрава концертно-віртуозна спрямованість цієї токати дозволяє провести паралель з ще однією токатою з композиторського доробку – конкурсним твором *«L'Homme armé»* («Озброєна людина»), де використовується тотожний комплекс виразових засобів. Нагадаємо, що за Б. Бородіним, гротеск сходить до царини фантастики і постає спробою «творчої фантазії охопити і відтворити протиріччя світу у їх найбільш наочному, гіпертрофованому відбитті» [5:45]. Це демонстрація недоброго сміху, який спрямований на всіх навкруги і на самого себе. Зберігаючи всенародність, за М. Бахтіним, цей сміх втрачає святково-карнавальну безшабашність і безкарність, змінює полюсність з «плюса» на «мінус», але зберігає спрямованість на знищення, приземлення осміяного. Останнє немов виключає паралізуючу дію страху. Така функція негативно-полюсного сміху апелює до його ритуальності як архаїчного сенсу, що зберігає пам'ять культури. «Не вдаючись в особливості історії формування тих сенсів, специфіку давнього світосприйняття, – зазначає С. Лашенко, – митці знов і знов повертались

мимоволі до первинних родових відмінностей сміху і, інтерпретуючи їх “сформованим часом”, усвідомлювали як вираз невинного погіршення стану людського ества, жахаючись тим катастрофічним змінам, що відбуваються з людством» [8:31]. Такий погляд відбиває ще одну функцію сміхового «припину» – руйнування стереотипності свідомості, за С. Троїцьким, тобто пошук і створення інакших реакцій. З цих позицій, гротескність дозволяє побачити себе у «антидзеркалі» музичного твору, художньо-метафоричними засобами добудовуючи картину особистості: не «Я» і моє віддзеркалення, а «Я» в образі свого анти-двійника (такого, яким попри все не хочу бути).

Ще одним імпульсом для розгортання сміхової традиції в циклі «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» є ідея створення музичного «перевертня», переінтонування першоджерела майже до невпізнання, презентації його «навиворіт», що обумовлена ігровим модусом. Її в циклі втілюють етюди-«сусіди» – № 9 (за Россіні) і № 10 (за Шопеном), в яких М.-А. Амлен звертається до принципу трансформації. Відомі класичні «хіти» («Неаполітанська тарантела» і Етюд № 5, *op. 10, Gesdurd*, відповідно) отримують своєрідних художніх двійників. У першому випадку автор декларує власну настанову як намір навмисне «обернути п'єсу шкереберть, особливо у другому куплеті» [19:vi], причому дзеркальність позначається у зміні ладо-образного полюсу основної теми: мінор звучить у мажорі і навпаки. Композитор констатує, що цей етюд був написаний в «особливо веселому та пустотливому настрої» [там само]. Це обумовлює не лише віртуозно-технічні авторські «пустощі», образне і динамічне загострення, фрагментарну появу джазового колориту, звукових кластерів і регістрову гру-співставлення, але й введення знов-таки музичної загадки, майже невлічимої на слух, роль якої відіграє імітація «Жиги» з французької сюїти № 5 Й. С. Баха (див. тт. 81-88) [там само]. У другому з названих етюдів М.-А. Амлен надихнувся «жахливою» з позицій піаністичної зручності вправою для вивчення п'ятого етюдів з *op. 10* Ф. Шопена, знайденою у «*Studienbuch*» Г. Гальстона, учня Т. Лешетицького, яка отримала жартівливо-ускладнене втілення, обернувшись своєрідним твором-шаржем. Сам автор зазначає, що хоч цей етюд навряд чи завоює популярність серед виконавців, проте назавжди залишиться одним з його фаворитів у циклі

[там само]. Складається враження, що це шопенівський етюд, оформлений у сучасній музичній стилістиці, романтичний твір почутий вухами (як перевертень фразеологізму «побачений очима») сьогодення.

Отже, в циклі «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» М.-А. Амлен звертається до таких форм комічного, як гумор, іронія, гротеск і навіть сатира (наприклад в останньому зразку). «Сміх розуму» позначається у дотепних художніх знахідках, винахідливих композиційних рішеннях, самобутності гармонічного і фактурного викладу тощо. Водночас, така гострота розуму, високоінтелектуальна гра дозволяє провести алюзійну паралель з мистецтвом бароко, зокрема притаманним йому інвенторством. В цьому контексті показовим є звернення митця в останніх номерах циклу до барокових жанрів – «Менует» (№ 11) і «Прелюдія і фуга» (№ 12). Показово, що поліфонічний мікроцикл був написаний і виданий М.-А. Амленом раніше (1985–1986) як окремий твір під назвою «Прелюдія і фуга». Обрання цього самодостатнього твору останнім етюдом масштабного циклу теж відбиває ігрове начало, символізуючи закільцьованість часу, де початок займає місце кінця, а минуле розмикається у майбутнє. Використовуючи певну жанрову модель, композитор поміщує її в інакші контекстні умови, створюючи в такий спосіб особливий сміхо-грайливий простір, де неоднаково задіяними опиняються всі основні джерела комічного: пародія, реалізована за допомогою стилізації чи стильового діалогу-зіткнення; побут, що відбивається у святково-карнавальному світосприйнятті, і фантастика, яка обумовлює композиторську витівковість, оскільки провокує порушення звичного порядку речей, тобто руйнує буденність, повсякчасність, народжуючи, відповідно, й ефект «припини».

Однак, констатуючи авторське звернення до окремих пародійних прийомів, представлений етюдний цикл в жодному разі не можна віднести до жанру музичної пародії, яка, за теорією О. Соломонової, виявляється вторинним жанром, що функціонує у системі сміхового двійництва, має семантично амбівалентну структуру, будується на принципі діалогізму двох несумісних свідомостей і є спрямованим на процедуру «увінчання – розвінчання» [13]. Навпаки, вільно переміщуючись у різностильовому мистецькому полі, композитор, спираючись на багатий виконавський досвід, створює самобутню оригінальну композицію, яка дозволяє вгадати-впізнати «обличчя» героя-прототипу,

але не затіняє індивідуальний почерк свого автора. Скоріше представлений етюдний цикл можна назвати музичним втіленням «меморіалу речей» (вислів М. Епштейна), який постає своєрідною спробою виправдання світу у всіх його складових¹ [16:319].

Показово, що таку саму творчу, умовно «еклектичну» стратегію М.-А. Амлен обирає і при написанні «Варіацій на тему Паганіні» для фортепіано соло (2011). Як зазначає присутній на прем'єрі цього твору у виконанні самого автора Б. Бородін, «у Варіаціях як у калейдоскопі проминали фрази з Бетховена і Россіні, з'являлися і зникали “фактурні цитати” з брамсовських варіацій, алюзії з рахманіновської Рапсодії та тему Паганіні, мелодія капрису у дотепному контрапункті сполучалася з Кампанелою і з колосальним напором прямувала до несамовитих фінальних акордів» [4:77]. Водночас, стилістичні особливості викладення дозволяють згадати й однойменний твір В. Лютославського для двох фортепіано: схожий енергетичний заряд, пікантність гармоній, дисонуюча фактура, синкопована акцентика тощо. Це зовсім інший бік сміхової традиції, її фантастична сфера. Не випадково, амленівські варіації вже отримали назву «Диявольські» [1] та прізвисько «монструозний твір» [4:77].

Одним з прикладів інакшої реалізації сміхової потенції у царині композиторських пошуків М.-А. Амлена можна назвати популярну жартівливу п'єсу «Вальс-хвилинка», яка нагадує чи то умовну транскрипцію відомого твору Ф. Шопена, чи то музичний скетч, чи то зафіксовану імпровізацію. Її характерна особливість – це змінена на «анти» реприза твору, де граційний, повітряний легкий вальс обертається карикатурним дружнім шаржем, в якому збереженими залишаються інтонаційний, ритмічний, гармонічний контури першоджерела. Водночас додання дисонуючих секунд, зміна туше і навіть інакша артистична презентація розкривають паралельно існуючу звукову реальність, демонструючи той самий «припин» сьогодення, який викликає сміхову реакцію аудиторії. Отже, нівелюючи засобами сміхової традиції гармонію першоджерельної цілісності, М.-А. Амлен в той же момент створює іншу, якісно нову,

¹ М. Епштейн так описує такий музей: «Його простір розподіляється на низку напівзамкнених комірок <...>. В кожній такій “кімнаті” розташовує свою експозицію і розвішує аркуші з коментарями один учасник – це його “особистий” простір. Речі виставляються справжні, отримані “з життя”, і кожна з них супроводжується ліричним описом-роздумом» [16:322].

відмінну від попередньої художню єдність, естетична цінність якої, між іншим, є незаперечною. За законами комічного, сміхового «Вальс-хвилинка» постає зразком твору, де на єдиній музичній платформі опиняються нез'єднані «речі», однак вони не виступають антиподами або взірцями «прекрасного» і «потворного», а скоріше опиняються у ролі репрезентантів різних музичних стилів-мов.

Позначений у такий спосіб сміховий вектор, знайдений композитором, надає можливість дистанціюватися у часі, епохальному чи індивідуальному стилі, навіть власному «Я». Запропоновану у «Вальсі-хвилинка» звукову модифікацію можна порівняти зі словами автора у літературному творі, який у даному випадку є співавтором-виконавцем. Ці «слова» слугують своєрідним коментарем як до виконуваної музики (тобто минулого), так і до реакції слухачької аудиторії (тобто сучасності). Вони спрямовані і усередину виконуваного твору, і назовні, позначаючи інтертекстуальність існуючих музичних текстів-смілів. Нагадаємо, що саме сміх, за Б. Бородіним, постає «чуттєвою першоосновою категорії комічного» [5:46] і базується на почутті гумору, яке уособлює дію психологічного захисного механізму, що «стихийно відбиває діалектику життя» завдяки прагненню до гнучкості, мобільності мислення, запобіганню будь-якої абсолютизації, постійній «перевірці на міцність» як старого, так і нового [5:46]. Остання позначена дія-властивість гумору немов віддзеркалюється в оцінній позиції, яку займає Т. Горячева [6]. На сучасному етапі для опусних творів комічне, як вважає дослідник, виступає «стратегією розуміння музики минулого, розповсюджуваної на художню стилістику, історію музики і на ті цінності, що стоять за ними» [6:150]. Запропонована М.-А. Амленом художня ситуація у «Вальсі-хвилинка» дозволяє переосмислити відому тріаду «композитор – виконавець – слухач», яка збагачується новими «коментаторськими» функціями. Виконавець ототожнюється зі «словами автора», типовими для літературного викладення. Його *quasi*-коментар, в свою чергу, не лише віддзеркалює власний погляд на те, що вже прозвучало, тобто є маркером особистого світогляду, але й уособлює «голос епохи», є виразником естетично-художніх ідей і смаків, звукового світу та мовленнєвих засобів свого часу.

Ще одним з напрямків розгортання сміхового вектору у спадщині композитора-піаніста постає актуалізація ігрового звукового образу ін-

струменту. Маються на увазі твори, призначені для механічного фортепіано¹: «Сольфеджіетто на тему К. Ф. Е. Баха» і «Цирковий галоп»², звучання якого неможливо відтворити людськими ресурсами (див. приклад 2). З одного боку, М.-А. Амлен «реанімує» звучання рідкісного інструменту, який не є уживаним на сьогодні, тобто сприймається як культурний артефакт; з іншого боку, реалізує за допомогою притаманних йому виразових засобів сучасне сприйняття цієї музики, зокрема здіймаючи на п'єдестал трансцендентну віртуозність. Остання виступає репрезентантом змагальності як одного з проявів гри, окрашеної у сміхові барви. Не випадково, близькою композитору постає саме циркова тематика, яка перегукується з карнавальністю-масковістю, клоунадою-трюкацтвом, святом-веселощами. Як тут не згадати вислів одного з улюблених митців М.-А. Амлена російського композитора М. Метнера: «фортепіанна гра одним своїм кінцем упинається у цирк» [9:7].

Висновки і перспективи. Величезний виконавський досвід, синтезуючий тип художнього мислення, органічне поєднання найвищого рівня віртуозної піаністичної майстерності з високим інтелектуалізмом, невпинне прагнення до нового і незнаного – все це обумовлює самотність та оригінальність індивідуального стилю М.-А. Амлена. Творчий доробок музиканта свідчить про нестандартність підходів, що ним обираються. Ключем до розуміння специфіки композиторських пошуків митця постає сміхова традиція, різні форми та виразові можливості якої знаходять втілення в авторських творах. Провідними художніми ідеями виявляються креативна змагальність, створення

¹ Механічне фортепіано (інші назви – «фонола», «вельте-міньон», «піанола» та ін.) не передбачає участі піаніста. За конструктивними особливостями воно являє собою фортепіано зі вмонтованим чи приставним пристроєм, в якому з кінця XIX – початку XX століття клавіші приводяться до руху за допомогою перфорованих паперових стрічок, що мають назву «механічні нотні ролики». Саме перфорація стрічок виступає аналогом нотного запису. В цілому це складна пневматична система з ножним чи електричним приводом. З вдосконаленням аудіотехнічних засобів (поширенням грамофона і пізніше магнітофона) механічне фортепіано поступово вийшло з активу культури, отримав статус раритетного інструменту [10].

² Цей твір стрімко завоював прихильність виконавсько-слухачької аудиторії, свідченням цього виступають, зокрема, здійснене аранжування-адаптація для фортепіанного дуету *Heui Sung Kim* (2013), виконання фортепіанним тріо *Bel Suono* (у відповідній скороченій редакції-обробці).

музичного «ребусу», шифрування смислів, принцип пародійності, масковість, театралізація і персонажність, гра зі звуковим образом фортепіано тощо. Багатогранність творчої постаті М.-А. Амлена дозволяє побачити широке проблемне поле, в якому «відкритими» опиняються питання взаємозв'язків та взаємовпливів виконавського і композиторського «амплуа» митця, специфіки його інтерпретаційного підходу до творчості різних авторів, жанрів, стилів, ціннісних позицій і художніх пріоритетів. Пошук та знаходження необхідних відповідей окреслює перспективи подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александров В. Репортаж о концерте Марка-Андре Амлена. *Орфей: muzcentrum.ru*. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/04/9298> (дата звернення: 05.01.2019).
2. Амлен Марк-Андре: «Период разрушения тональности – самый притягательный в истории музыки»: интервью / Интервьюер Я. Тимофеев : 18.12.2016. *Classical MusicNews.ru* URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/> (дата звернення: 05.01.2019).
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. *Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах*. Москва : Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). С. 8–508.
4. Бородин Б. Б. Парад транскрипций, или «Зачем Джоконде усы?». *Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории*. Екатеринбург. 2014. № 8. С. 60–80.
5. Бородин Б. Комическое в музыке : Монография. Екатеринбург, 2002. 234 с.
6. Горячева Т. А. Комическое в музыке: история понимания. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2009. Т. 1. № 4. С. 144–153.
7. Карасев Л. В. Философия смеха. Москва : Рос. гуманитар. ун-т, 1996. 224 с.
8. Лашенко С. К. Ритуальный сміх: досвід тлумачення смислових витоків (за матеріалами української традиції) : автореф. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 35 с.
9. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. Москва : Музыка, 1979. 71 с.
10. Механічне фортепіано. *Vseslova*. URL: http://vseslova.com.ua/word/Механічне_фортепіано-64789u (дата звернення: 05.01.2019).
11. Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI века. *Электронный*

- научный журнал: *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 6. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10836> (дата звернення: 05.01.2019).
12. Сасова В. С. Фортепіанні цикли «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» Ш. Алькана та М.-А. Амлена в аспекті композиторської інтерпретації : магістерська робота / Наук. кер. – канд. мистецтвознавства Підпорінова К. В. Харків, 2019. 129 с.
 13. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : Монография. Киев : ТОВ “Задруга”, 2006. 380 с.
 14. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
 15. Троицкий С. А. Социальная природа смеха : автореф. ... канд. философских наук : 09.00.11. Санкт-Петербург, 2006. 26 с.
 16. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. Москва : Советский писатель, 1988. 416 с.
 17. Documentary. Legato, The World of Piano: Hamelin. A portrait of Marc-André Hamelin. *Medici.tv*. URL: <http://www.medici.tv/ru/documentaries/legato-the-world-of-piano-hamelin/> (дата звернення: 05.01.2019).
 18. Marc-André Hamelin. Pianist and composer. [Офіційний сайт]. URL: <https://www.marcaandrehamelin.com/> (дата звернення: 05.01.2019).
 19. Hamelin M.-A. 12 études in all minor keys : for piano solo. [Ноти]. N-Y, London, Frankfurt, Leipzig : Edition Peters, 2009. 136 p.
 20. Rimm R. The composer-pianists: Hamelin and The Eight. Portland : Amadeus Press, 2003. 340 p. URL: <https://www.amazon.com/Composer-Pianists-Hamelin-Eight-Robert-Rimm/dp/1574670727> (дата звернення: 05.01.2019).

REFERENCES

1. Aleksandrov, V. (2013). Reportazh o kontserte Marka-Andre Amlena [Report about the concert of Marc-André Hamelin]. *Orfey: muzcentrum.ru [Orpheus: muzcentrum.ru]*, [online] Available at: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/04/9298> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in Russian].
2. Hamelin, M. (2016). Period razrusheniya tonalnosti – samyy prityagatelnyy v istorii muzyki [The period of destruction of tonality is the most attractive in the history of music]. [online] *Classical MusicNews.ru*. Available at: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in Russian].
3. Bahtin, M. (2010). Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Rennsansa [Creativity Francois Rabelais and folk culture of the Middle

- Agés and the Renaissance]. *Bahtin, M. Sobranie sochineniy v semi tomah [Collected Works in Seven Volumes]*. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur, 4 (2), pp. 8–508. [in Russian].
4. Borodin, B. (2014). Parad transkriptsiy, ili «Zachem Dzhokonde usyi?» [Parade of transcriptions, or “Why would Joconde have a mustache?”]. *Muzyka v sisteme kulturyi: Nauchnyy vestnik Uralskoy konservatorii [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]*. Yekaterinburg, (8). pp. 60–80. [in Russian].
 5. Borodin, B. (2002). *Komicheskoe v muzyke [Comic in music]*. Yekaterinburg, 234 p. [in Russian].
 6. Goryacheva, T. (2009). Komicheskoe v muzyke: istoriya ponimaniya [Comic in music: a understanding history]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina [Bulletin of the Leningrad State A. S. Pushkin University]*, 1 (4), pp. 144–153. [in Russian].
 7. Karasev, L. (1996). *Filosofiya smeha [Laughter Philosophy]*. Moscow, 224 p. [in Russian].
 8. Lashchenko, S. (2006). *Ry'tual'ny'j smix: dosvid tlumachennya smy'slovy'x vy'tokiv (za materialamy' ukrayins'koyi trady'ciyi) [The Ritual Laughter: An Attempt at Interpreting Roots of its Meaning (on the material of Ukrainian tradition)]*. Extended abstract of Sc. D dissertation Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
 9. Metner, N. (1979). *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora: Stranitsyi iz zapisnyih knizhek [The daily work of the pianist and composer: pages from notebooks]*. Moscow: Muzyka, 71 p. [in Russian].
 10. Mexanichne fortepiano [Player piano / Mechanical piano]. [online] *Vseslova*. Available at: http://vseslova.com.ua/word/Механическое_фортепиано-64789u [Accessed 05 Jan. 2019]. [in Ukrainian].
 11. Muradyan, G. (2013). Virtuoznost kak fenomen v istorii fortepiannoy kulturyi poslednih desyatiletiiy XX i nachala XXI veka [Virtuosity as a phenomenon in the history of culture piano last decade of XX and beginning of XXI century]. *Elektronnyy nauchnyy zhurnal: Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya [Scientific journal: Modern problems of science and education]*, [online] (6). Available at: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10836> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in Russian].
 12. Sasova, V. (2019). *Fortepianni cy'kly' “12 etyudiv u vsix minorny'x tonal'nostyax” Sh. Al'kana ta M.-A. Amlena v aspekti kompozy'tors'koyi interpretatsiyi [Cycles for piano solo “12 etudes in all the minor keys” by Ch.-V. Alkan and M.-A. Hamelin in the Aspect of Composers Interpretation]*. Mgr. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Ukrainian].

13. Solomonova O. (2006). *“I kogda smeetsya litso – vmeste s nim ne veselitsya um”*: *Smehovoe zazerkale russkoy muzyikalnoy klassiki* [“And when a face laughs – the mind doesn’t have fun with it”: Laughing looking glass of Russian musical classic]. Kyiv: TOV “Zadruga”, 380 p. [in Russian].
14. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Modern Composition]. Moscow: Muzyka, 624 p. [in Russian].
15. Troitskiy, S. (2006). *Sotsialnaya priroda smeha* [The social nature of laughter]. Extended abstract of Ph. D dissertation. St. Petersburg State University. [in Russian].
16. Epshteyn, M. (1988). *Paradoksyi noviznyi: O literaturnom razvitii XIX–XX vekov* [Paradoxes of novelty: about the literary development of the XIX–XX centuries]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 416 p. [in Russian].
17. Medici.tv (2007). *Documentary. Legato, The World of Piano: Hamelin. A portrait of Marc-André Hamelin*. [video] Available at: <https://www.medici.tv/ru/documentaries/legato-the-world-of-piano-hamelin/> [Accessed 5 Jan. 2019]. [in English].
18. Marc-André Hamelin. (2018). *Marc-André Hamelin*. [online] Available at: <https://www.marcandrehamelin.com/> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in English].
19. Hamelin, M.-A. (2009). *12 études in all minor keys: for piano solo*. [notes]. N-Y, London, Frankfurt, Leipzig: Edition Peters, 136 p.
20. Rimm, R. (2003). *The composer-pianists: Hamelin and The Eight*. Portland: Amadeus Press, 340 p. [online] Available at: <https://www.amazon.com/Composer-Pianists-Hamelin-Eight-Robert-Rimm/dp/1574670727> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.01.2019 р.

ПРИКЛАДИ

Приклад 1. М.-А. Амлен. Етюд а-молл № 1 Triple Étude (after Chopin) з циклу «12 етюдів у всіх мінорних тональностях»

Allegretto scherzando ♩ = 108-112

sempre legato

p

legato possibile

quasi senza pedale e sempre con somma chiarezza

Приклад 2 а. Рукопис «Циркового галопу» М.-А. Амлена (початок твору)¹

CIRCUS GALOP

for Pianist and Organ/Hecker
with accompaniment for strings - for player-piano -

Marc-Antoine Amelin
1991-1994

Molto vivace (♩=180)

Приклад 2 б. М.-А. Амлен «Цирковий галоп». Варіант партитури².

¹ https://classic-online.ru/uploads/000_notes/6200/6103.pdf

² Джерело зображення: <https://www.youtube.com/watch?v=tducZyJZ0Ns>